



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL
Y PENSAMIENTO FILOSÓFICO ESPAÑOL**

TESIS DOCTORAL

**Alegoría, violencia y lenguaje: un estudio
sobre *El Criticón* de Baltasar Gracián**

Directora: Nuria Sánchez Madrid

Tutor: José Luis Mora García

Tomás Zacarías Martínez Neira

Madrid, 2017

ALEGORÍA, VIOLENCIA Y LENGUAJE: UN ESTUDIO SOBRE *EL CRITICÓN* DE BALTASAR GRACIÁN.

Tomás Zacarías Martínez Neira.

2017.

RESUMEN

El estudio de Baltasar Gracián no ha constituido uno de los centros de atención nítidos de la historia de la filosofía realizada en la universidad española. Esta tesis parte de distintos estudios sobre la cultura del Barroco europeo y latinoamericano (Wölflin, D'ors, Sarduy, Echeverría, Maravall) y sobre el pensamiento de Gracián, identificando la oportunidad de reconocer en una obra como *El Criticón* un paradigma de diagnóstico del presente revestido de clara actualidad. El planteamiento de la tesis pretende contribuir a dibujar una lectura de la obra graciana en clave prioritariamente filosófica, un camino ciertamente poco transitado teniendo en cuenta el estado actual de la investigación.

El análisis se organiza en torno a tres cuestiones relevantes para vehiculizar el análisis del pensamiento de Gracián: la alegoría, la violencia y el lenguaje. Para cada una de estas cuestiones, se selecciona como referente de la discusión a un pensador que genera cierta impresión de anacronismo que atraviesa la tesis: W. Benjamin, R. Girard y E. Laclau funcionan como llamadas de atención acerca de la proximidad que la evaluación graciana de la historia, del hecho social y del discurso mantiene con los problemas propios del presente. Al igual que estos autores, Baltasar Gracián se muestra como un pensador de la crisis, cuyo diagnóstico de la realidad humana sigue siendo totalmente operativo actualmente.

ABSTRACT

The study of Baltasar Gracián's writings has not been one of the clear centers of attention in the history of philosophy carried out at the spanish university. This thesis is based on different studies on the culture of the European and Latin American Baroque (Wölflin, D'ors, Sarduy, Echeverría, Maravall) and on the thought of Gracian,

identifying the opportunity to recognize in a work such as *El Criticón* a diagnostic paradigm of the present. The approach of the thesis intends to contribute to draw a reading of the Gracian's work in a primarily philosophical key, a path certainly little traveled according to the current state of the research in studies about Gracián's thought.

The analysis is organized around three relevant issues to convey the analysis of Gracián's thought: allegory, violence and language. For each of these questions, a thinker is selected as a reference for the discussion, generating a certain impression of anachronism that goes through the thesis: W. Benjamin, R. Girard and E. Laclau function as calls for attention about the proximity that the Gracian's evaluation of history, social fact and discourse maintains with the problems of the present. Like these authors, Baltasar Gracián is shown as a crisis thinker, whose diagnosis of human reality is still fully operational today.

Índice de contenido

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN GENERAL..... | 9 |
| 1. Nadie es profeta en su tierra..... | 9 |
| 2. Baltasar Gracián y la filosofía..... | 13 |
| 3. Baltasar Gracián y sus intérpretes..... | 14 |
| 3.1. Baltasar Gracián: más moderno que clásico..... | 16 |
| 3.2. Baltasar Gracián: más clásico que moderno..... | 21 |
| 3.3. Algunos intérpretes actuales..... | 25 |
| 4. Baltasar Gracián y el rostro jánico de una época..... | 30 |
| 4.1. <i>El Criticón</i> | 33 |
| 4.1.1. Una lectura en clave benjaminiana..... | 33 |
| 4.1.2. Violencia y sociedad..... | 36 |
| 4.1.3. Lenguaje e imposibilidad de la comunicación..... | 38 |
| I. ALEGORÍA..... | 43 |
| INTRODUCCIÓN..... | 45 |
| 1. BREVE HISTORIA DE LA ALEGORÍA..... | 48 |
| 1.1. Alegoría greco-latina..... | 48 |
| 1.2. La alegoría neoplatónica: Plotino, Porfirio y Proclo..... | 60 |
| 1.3. La alegoría cristiana y medieval..... | 62 |
| 1.3.1. Precedentes..... | 62 |
| 1.3.2. La alegoría cristiana..... | 64 |
| 1.3.3. La alegoría medieval..... | 69 |
| 1.4. Alegoría y Modernidad..... | 73 |
| 2. ALEGORÍA Y BARROCO EN WALTER BENJAMIN..... | 75 |
| 2.1. El origen del ‘Trauerspiel’ alemán..... | 76 |
| 2.1.1. El Barroco: ruptura epistemológica..... | 76 |
| 2.1.2. Prólogo epistemocrítico..... | 78 |
| 2.1.3. <i>Trauerspiel</i> | 82 |
| 2.2. Alegoría y <i>Trauerspiel</i> : la teoría de la alegoría..... | 88 |
| 2.2.1. Alegoría y símbolo..... | 88 |
| 2.2.2. Alegoría y temporalidad..... | 90 |
| 2.2.3. La alegoría moderna: ruptura del vínculo significado-significante y exuberancia del lenguaje..... | 91 |
| 2.2.4. Alegoría y ruina..... | 94 |
| 2.2.5. Origen y antinomias: alegoría y teología cristiana..... | 95 |
| 2.2.6. Conclusiones..... | 96 |
| 3. HISTORIA, INMANENCIA Y ALEGORÍA: <i>EL CRITICÓN</i> A LA LUZ DE WALTER BENJAMIN..... | 99 |
| 3.1. <i>El Criticón</i> : cuestiones generales..... | 99 |
| 3.2. <i>El Criticón</i> : una historia de la <i>historia natural</i> | 101 |
| 3.3. Una milicia que no es tal: aniquilación del <i>ethos</i> | 106 |
| 3.4. Vacío ontológico y exuberancia óptica: lenguaje, comedia y luto..... | 109 |
| 3.5. Espacio y tiempo en la experiencia de la inmanencia..... | 111 |

| | |
|---|-----|
| 3.6. Alegoría y ser: la ontología melancólica de <i>El Crítico</i> | 112 |
| 3.7. De la infancia y la juventud a la madurez: pequeño inciso..... | 114 |
| 3.8. Los prodigios de Salastano y el Museo del Discreto: Salastano, el coleccionista..... | 115 |
| 3.8.1. Sofisbella y su palacio..... | 118 |
| 3.9. Muerte y alegoría..... | 124 |
| 4. CONCLUSIONES..... | 130 |
| II. VIOLENCIA..... | 133 |
| INTRODUCCIÓN..... | 135 |
| 1. HISTORIA Y CRISIS: EL BARROCO..... | 139 |
| 1.1. Heinrich Wölfflin: un abordaje del Barroco desde la historia de las formas estéticas..... | 141 |
| 1.2. Eugenio D'Ors: lo Barroco como eón..... | 145 |
| 1.3. Severo Sarduy: cosmología y estética..... | 148 |
| 1.4. Jose Antonio Maravall: Cultura e ideología..... | 149 |
| 1.5. Bolívar Echeverría: Barroco como <i>ethos</i> y Modernidad capitalista..... | 154 |
| 1.6. Barroco y subjetividad: la melancolía..... | 156 |
| 1.7. Conclusiones..... | 160 |
| 2. RENÉ GIRARD: VIOLENCIA Y CULTURA..... | 164 |
| 2.1. Teoría del deseo mimético..... | 166 |
| 2.2. El chivo expiatorio: mimesis, violencia y sociedad..... | 167 |
| 2.2.1 Mitos, ritos y tragedias: la violencia encubierta..... | 168 |
| 2.3. Estereotipo y violencia..... | 171 |
| 2.4. Conclusiones..... | 173 |
| 3. <i>EL CRITICÓN</i> O DE CÓMO VIVIR EN EL PEOR DE LOS MUNDOS POSIBLES..... | 176 |
| 3.1. Critilo y Andrenio: biografía y violencia..... | 176 |
| 3.2. Relaciones sociales en <i>El Crítico</i> : el infierno es el otro..... | 182 |
| 4. POLÍTICA: GESTIÓN DE LA VIOLENCIA..... | 191 |
| 4.1. Thomas Hobbes: estado de naturaleza y sociedad..... | 194 |
| 4.1.1. Lenguaje, pasiones y política..... | 196 |
| 4.1.2. Teoría del pacto: conjuración de la violencia..... | 198 |
| 4.2. Baltasar Gracián: la sociedad como perpetuo estado de naturaleza..... | 200 |
| 4.2.1. Ausencia de lo político en <i>El Crítico</i> | 200 |
| 4.2.2. Cuestiones de ontología..... | 203 |
| 4.2.3. Lenguaje y conocimiento..... | 205 |
| 4.2.4. La imposibilidad de lo político o la política melancólica de <i>El Crítico</i> | 207 |
| 5. CONCLUSIONES..... | 216 |
| III. LENGUAJE..... | 223 |
| INTRODUCCIÓN..... | 225 |
| 1. LA NOBLE CONVERSACIÓN..... | 231 |
| 2. LENGUAJE Y SOCIEDAD: LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN EN <i>EL CRITICÓN</i> | 239 |
| 2.1. Vozería y sinsentido a la entrada del Mundo..... | 239 |
| 2.2. El diálogo ya no es punto de encuentro: el erróneo funcionamiento del lenguaje..... | 242 |
| 2.3. Ver, oír y callar: habitando en la falsedad..... | 244 |
| 2.4. Cabezas infladas de aire: las puertas de entrada de la mentira..... | 246 |
| 2.5. La boca, puerta principal de la casa del alma: el mejor interlocutor es siempre uno mismo..... | 246 |

| | |
|--|-----|
| 2.6. Plaza del populacho y corral del vulgo: el lenguaje como apariencia de sabiduría.... | 248 |
| 2.7. Discurso y memoria: la imposibilidad de la cultura..... | 251 |
| 2.8. El silencio también dice (lo que no es)..... | 253 |
| 2.8.1. El discurso de la acción: mentir con actos..... | 255 |
| 2.8.2. De la globalidad del (sin)sentido..... | 256 |
| 2.9. Más sobre el discurso ajeno como peligro..... | 257 |
| 2.10. Momo, figura del cotilleo y su propagación: la cara oscura del discurso según su capacidad constructiva..... | 258 |
| 2.10.1. Ni «no, no», ni «sí, sí»..... | 260 |
| 2.11. El discurso de la locura es el discurso de todos: igualdad y sin razón..... | 260 |
| 2.11.1. El infierno sigue siendo el (discurso del) otro..... | 262 |
| 2.11.2. La verdad ahuyenta..... | 263 |
| 2.12. La vejez: ambigüedad y libertad de discurso..... | 264 |
| 2.13. El parto de la Verdad: odio y desengaño..... | 267 |
| 2.14. El discurso del Mundo y su verdad: todo pasa en cifra..... | 270 |
| 2.15. El mecanismo del engaño: inmanencia, infinitud y sentido..... | 272 |
| 2.16. El silencio prudente que también encapsula a los sujetos..... | 276 |
| 2.16.1. La Verdad es que no la hay. Y si la hay, es insoportable..... | 279 |
| 2.17. De la caducidad del sentido y la caducidad de la cultura: una resignificación del refranero..... | 280 |
| 2.18. Del ruido al silencio y del silencio a la nada..... | 282 |
| 2.19. La voz del loco es la voz de la verdad..... | 284 |
| 2.20. Lenguaje e <i>historia natural</i> | 287 |
| 3. CONCLUSIONES..... | 294 |
| 3.1. Lenguaje y política: Gracián y Laclau sobre la imposibilidad del sentido..... | 302 |
| 3.2. Gracián hoy: una virtud problemática..... | 306 |
| CONCLUSIONES..... | 309 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 321 |

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer su confianza y apoyo a todos esos amigos que en los momentos en que uno quiere dejarlo todo, le sostienen, y en los momentos en que quiere celebrar, con él celebran. Así, me es inevitable citar y dar las gracias, con todo mi cariño a:

Mónica y Txema (y familia); Leire y Alberto (y familia); David Area; Crisa Jorro y Enrique Porras; Ana María y Roberto Barahona; Mónica Puebla; Desi; Roberto “Negro” Pérez; Mario de la Iglesia; Roberto Marmolejo; Vicente Lozano Colomer; Mario Sarramián, Guillermo Torres y mis compinches de maDam y GRS; Paula González, Marina Adeva, Cristina Hermida, Gonzalo Martín y la gente del *Parque*; al respetadísimo Consejo Salomónico (Nadia Falah, Alicia “Gemeli” y Nicolás “Nicomás”, Alvaro y Miguel), Abir Falah, la familia del Pozo, especialmente a Gloria; Viviana, Alfredo y Emilio Tomás; Iyari Martínez; los doctores Marta y Pablo; mis hermanitos de Pangea Tinamit; Manuel Bernaldo; los colegas de “profesión”, especialmente a Talía Lestón, Alfonso Moraleja Juárez, Fernando Rampérez, Jordi Massó, Alberto Coronel, Aaron Vázquez, Gonzalo Muñoz Barallobre, Ariadna Álvarez, Andrea Mosquera, y al equipo del departamento de Antropología Social y Pensamiento Hispánico de la UAM, especialmente a Jose Luis Mora, que en todo momento me ha brindado apoyo y cariño en estos años que me ha tutorizado, además de mostrar una especial atención y dedicación por su labor pedagógica, siempre en interés del alumno y su crecimiento.

No quiero tampoco dejar de agradecer sus palabras de apoyo y su juicio tan positivo a Benito Pelegrín, Emilio Blanco y Jose Carlos Fernández, nombres tan relevantes de los estudios gracianos, con los que tuve el placer de participar en el IX Seminario Internacional sobre Baltasar Gracián, “Gracián y sus conceptos”, en la universidad de Valencia el día 11 de octubre del 2017, y que tuvieron acceso, por medio de la comunicación presentada, al planteamiento general de la tesis. Y, muy especialmente, a Elena Cantarino quien, como organizadora del evento junto a Emilio Blanco, tuvo la amabilidad de invitarme a pasar un tan buen y provechoso rato con ellos en este seminario.

Mamá, papá, Carly, Claudia, Roy, Cristina, Jorge González y Pablo López Álvarez, esta tesis está dedicada a cada uno de vosotros ya que habéis sido condición suficiente y necesaria para que haya podido, con todo lo malo y todo lo bueno que tenga, llevarse a cabo.

Y especialmente, te la quiero dedicar a ti, Nuria, por haberme permitido cumplir un sueño que se remonta a mi primera clase de ontología contigo, hace ya diez años, y por el lujo de haber podido discutir algunas cuestiones referentes a este trabajo, al aire libre y en la inmejorable compañía de Amaia.

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. Nadie es profeta en su tierra

Que nadie es profeta en su tierra es un tópico de aquellos que, tristemente y en la mayoría de los casos, es verdadero. Es cierto que como tópico, también participa de la posibilidad de su vacuidad ya que, en los *lugares comunes* gusta mucho de asentarse lo falso, lo gratuito o lo superficial; lo que es de fácil digestión. Pero en el caso que nos ocupa, y que es el tema de esta tesis, este lugar común del despreciado o ignorado en su propia tierra es, por desgracia, cierto. Y no sólo con respecto al autor sobre el que versa esta tesis ya que, antes de referirnos a él, podemos referirnos más genéricamente a una España que, en cuanto puede, hace alarde de grandes muestras de debilidad por lo que al reconocimiento de sus propios autores se refiere. La situación viene de lejos y, actualmente, se mantiene vigorosa. Ciertamente es que hay casos concretos que libran la batalla contra el olvido y que luchan por colocar en el lugar que se merece una larga y fructífera tradición de pensamiento sistemáticamente sepultada¹. Pero el problema es que esos casos tengan que ser la excepción a la norma. Tampoco es necesario caer en el abismo del *chauvinismo*, que solo reconoce lo propio como lo primero y hasta como lo único. Al final, no nos cansamos de repetir el mantra, legado del sabio de Estagira: el justo medio, el justo medio. Al menos, lo bueno es que aún no nos cansemos de decirlo.

Como ya hemos señalado, que nadie sea profeta en su tierra es un triste hecho que se le puede aplicar en muy alto grado a Baltasar Gracián. Su muerte², acaecida en Tarazona (Zaragoza) allá por el 1658, nos dice ya mucho acerca de la suerte que le tocó correr en vida, especialmente en sus últimos años, suerte esta que marcaría, en gran medida, la proyección de su obra en España desde entonces. Es cierto que su proyección

-
- 1 Uno de estos casos que, además, cabe señalar por el interés que le ha concedido a Gracián en sus propias clases así como en sus artículos, es el de Jose Luís Mora. Con mucho provecho pueden consultarse: Mora, J.L. (2010) El humanismo de Gracián. *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 7, pp. 51-68. En donde ya podemos observar una férrea defensa de Baltasar Gracián como figura eminentemente filosófica, cuestión que atraviesa esta misma tesis y en la que estamos con Jose Luis Mora totalmente de acuerdo.
 - 2 Sobre cuestiones biográficas, y en especial sobre la muerte de Gracián, cabe señalar, por su investigación y su trabajo de campo: Jordá, M. (2007) *De la rebeldía al erotismo. Introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira editores. Así como “Vida de Baltasar Gracián” de Jorge M. Ayala en VV.AA. (2001) *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

fuera de España, después de su muerte, es algo diferente. Así muestra Maravall³ de qué modo fue leído y traducido con enorme interés en Italia, Francia, Alemania e Inglaterra. Gracián influyó en autores tan poco despreciables como La Rochefoucauld, Madame de Sablé, Voltaire⁴, Schopenhauer (que no se limitó a leerlo y admirarlo, sino que también lo tradujo al alemán) y Nietzsche, pasando por un Thomasius, que le dedicó un curso, y un Kant (Thomasius mediante) que lo acogió, sin demasiada conciencia del préstamo ibérico, en su propio concepto de *Weltklugheit*. Llegados ya al siglo XX tampoco faltan nombres que llaman nuestra atención en el panorama extranjero: Yves C. Zarka⁵, le dedica un capítulo en un mano a mano con Hobbes respecto del concepto de *héroe*, y Jankélévitch⁶ lo mantiene como interlocutor en sus escritos; el trabajo de Theodore Kassirer sobre la alegoría en *El Criticón*⁷ y los relevantes escritos también sobre la obra magna de Gracián de mano de Pelegrín⁸ son más ejemplos de su resonancia internacional. De hecho, uno de los pocos trabajos dedicados exclusivamente a la filosofía de Gracián proviene de Alemania (asombrosamente sin traducción aún al castellano, como ha señalado repetidas veces J.L. Villacañas) y se lo debemos al profesor Hellmut Jansen⁹. Ni siquiera una personalidad tan controvertida como la Guy Debord¹⁰ quiso pasar a la historia como un desconocedor de la obra del filósofo aragonés.

Si ahora nos detenemos en los autores que se han interesado en Gracián en su propia tierra, vemos que, como era de esperar, el número asciende con respecto a los del extranjero. Desde una perspectiva diacrónica, partiendo del silencio que se produce a raíz de su muerte y los comentarios críticos de carácter negativo a *El Criticón*; y

3 “Antropología y política en el pensamiento de Gracián” en Maravall, J.A. (1984) Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera - El siglo del barroco. Madrid: Ediciones cultura hispánica. pp.333-373.

4 Dorothy M. McGhee: *El Cándido* de Voltaire y *El Criticón* de Gracián en VV.AA. (2002 A) *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. Madrid: Cuaderno Gris. pp. 71-77.

5 “El héroe de Gracián y el antihéroe de Hobbes” en Zarka, Y.C. (1997) *Hobbes y el pensamiento político moderno*. Barcelona: Herder. pp. 33-53.

6 JankélévitchJankélévitch, V. (2012) *La ironía*. Mexico: Me cayó el veinte. (1983) *La paradoja moral*. Barcelona: Tusquets.

7 Kassirer, Theodore L. (1976) *The truth disguised: allegorical structure and technique in Gracian's "Criticón"*. Londres: Tamesis Books Limited.

8 Pelegrín, B. (1985) *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes sud; (1984) *Le fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: Objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste"*. Aix-en-Provence Cedex: U.P.

9 Jansen, H. (1952) *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Gèneve-Paris: Droz-Minard.

10 Debord, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos. p. 133.

sabiendo que dicho silencio se dilata al menos dos siglos, observamos que existen algunos trabajos en el primer cuarto del siglo XX; que la investigación se relaja durante unas tres décadas, y que, a partir de los 60-70 nos encontramos con una revitalización del autor, con un cénit bien agudo a comienzos del siglo XXI¹¹ y que se mantiene, más o menos estable, hasta nuestros días, coincidiendo dicho cénit, y dicha estabilidad, con el acercamiento y posterioridad al IV centenario de su nacimiento (año 2001).

A la vista de las bibliografías citadas no se puede decir que Gracián sea absolutamente ignorado, pero, en comparación con otros autores, y más en el ámbito filosófico, no se puede decir que goce de una salud muy grande en su propio país. Y llama la atención, inevitablemente, el hecho de que cuando uno visita estas bibliografías, la figura de Baltasar Gracián, en la mayoría de los casos, se presenta de modo fragmentario, repartida en monografías de varios autores, artículos sueltos, en relación con otros pensadores, como una pieza gloriosa del reino invisible integrado por los secundarios de la historia del pensamiento. Pocos son los trabajos monográficos dedicados exclusivamente a su pensamiento y que procedan de la pluma de un mismo autor. Incluso cuando esto ha sucedido, difícilmente se encuentran reediciones al respecto¹², dando más la impresión de que, salvando los muy pocos autores que sí han dedicado trabajos sólidos y únicos a Gracián¹³, es éste un autor *de paso*.

Estamos aquí hablando de lo que sucede en general a nivel editorial. Pero ¿qué sucede a nivel de mercado? Nos guste o no, vivimos en una sociedad cuya átomo ontológico es la mercancía. Pero Baltasar Gracián en ese aspecto se nos escapa por poco moderno. Para empezar, sus obras no están accesibles en los estantes dedicados a filosofía, tanto en grandes superficies como incluso en librerías especializadas. Gracián

11 Se puede visitar al respecto la bibliografía que ofrece Elena Cantarino en VV.AA. (2001) *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Por lo que respecta a la bibliografía posterior al IV Centenario de su nacimiento, se puede consultar en Cervantes Virtual, realizada por Luís Sánchez Lailla y José Enrique Laplana Gil: http://www.cervantesvirtual.com/portales/baltasar_gracian/su_obra_bibliografia/

12 Así por ejemplo, el indispensable trabajo sobre Gracián de Emilio Hidalgo-Serna no conoce reedición desde su primera edición en castellano en el 1993. Hidalgo-Serna, E. (1993) *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos. Resulta curioso que esta obra tardase casi un década en ser traducida del alemán, cuya primera edición fue en 1985 en la editorial Wilhem Fink Verlag: *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*.

13 El último de ellos hasta la fecha se lo debemos a Pedro Cerezo Galán. Un trabajo indispensable compuesto de diversos artículos, en su mayoría inéditos para la ocasión. Cerezo Galán, P. (2015) *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

pertenece, desde esta perspectiva, más a la literatura que al pensamiento crítico. Pueden comprarse en cambio sin problema alguno las obras del propio autor (en los últimos 15 años ha habido hasta 22 reediciones entre títulos originales, selecciones de aforismos, obras completas o seleccionadas, solo en castellano), faltaría más, pero de fuentes secundarias mejor olvidarse. Con un poco de suerte el lector interesado se topa con Hidalgo-Serna, quizá por la fortuna de que la edición no llegó a agotarse. Asimismo teniendo en cuenta que se editaron en 2014 y 2015, respectivamente, no hay dificultad para conseguir un ejemplar en la actual red de librerías madrileñas de *Bodas de arte e ingenio*¹⁴, de Aurora Egido o el *Héroe de luto* de Cerezo Galán. En librerías universitarias es posible encontrar, si acaso con mucha suerte, el trabajo también de Egido, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*¹⁵. Puede parecer un sinsentido que un investigador se dedique a preocuparse por las mercancías que pueda encontrar en la calle con respecto a su investigación. Realmente, el investigador vive en los santuarios de las bibliotecas universitarias, donde encuentra todo lo que necesita. Pero un autor no solo se mide por su alcance académico, sino que también existe un cierto y medible alcance social. Cualquier persona que haya llegado a estudios de bachillerato reconoce en seguida nombres como Kant, Nietzsche y Ortega y Gasset. Pero cuando el interlocutor confiesa que su tesis doctoral versa sobre Baltasar Gracián, se hace el silencio. La mayoría no han oído hablar de él en los estudios más básicos, pero lo peor es que ni siquiera lo encontrarán con facilidad en la estantería de ninguna librería. El alcance académico de Gracián, abandonando ciertos círculos privilegiados en Madrid, Valencia y Zaragoza —insisto que me refiero especialmente en España— es ciertamente vago, pero el social es absolutamente nulo.

Entiendo que se pueden acertar varias respuestas a este olvido general de uno de los autores probablemente más relevantes no solo de España, sino de la literatura universal. Puede incluso tener razón Gómez de Liaño en su dura crítica a la sociedad española, y en especial a su cultura¹⁶, por matar a Gracián como se mata al mensajero de las malas noticias. En cualquier caso, los motivos de este olvido, sean los que sean, no

14 Egido, A. (2014) *Bodas de arte e ingenio*. Madrid: Acantilado.

15 Egido, A. (2000) *Las caras de la prudencia en Baltasar Gracián*. Madrid: Castalia.

16 “Gracián o la crítica de la razón simbólica” en VV.AA. (2002) *Gracián hoy*. Madrid: Cuaderno gris. pp. 115-118.

le parecen justos al que firma, de modo que lo que a esta tesis le importa es que dicho olvido existe y que es parte fundamental de su finalidad luchar contra él y aportar, en la medida de lo posible, un poco más de conocimiento e interés por el autor español. Y no solo del autor en cuestión, sino también aportar algo al conocimiento del Barroco hispano, pues dicho autor pertenece a una época que, considerándose el Siglo de Oro de las letras españolas, por lo que se refiere a su alcance como reflexión filosófica tampoco se puede decir que se le haya prestado demasiada atención. Este barroco, llamémosle *ibérico*, tiene un carácter suficientemente sólido y original como para que, más allá de considerarse la cantera de grandes dramaturgos, poetas y algún que otro moralista, se pueda desarrollar en su seno una más que importante investigación filosófica, aun por realizar¹⁷. Basta recordar que una tesis doctoral que se ocupe sistemáticamente de la figura de Quevedo desde una perspectiva filosófica está aún por llegar.

2. Baltasar Gracián y la filosofía

Otra cuestión que podemos considerar cuando nos referimos a Baltasar Gracián es su estatuto como filósofo. Su lugar en el espacio de la literatura está ciertamente asegurado, pero parece que ha costado más madurar la idea de que detrás del Gracián literato o, a lo sumo, moralista, existe un Gracián que puede considerarse como filósofo. Y es que gran parte de los estudios sobre Gracián está referidas a ámbitos no estrictamente filosóficos como pueden ser el de la filología, la teoría literaria, la estética, etc. En su indescritiblemente útil edición de diversos trabajos sobre la obra de Baltasar Gracián, el doctor Alfonso Moraleja¹⁸ incluye una entrevista con uno de los renombrados gracianistas, Miguel Batllori¹⁹. En dicha entrevista (año 1994), Moraleja le

17 Dado este poco interés, es cierto que hay trabajos de una calidad inmensa por lo que hace al estudio del barroco hispano. No se puede dejar de señalar aquí la investigación general llevada a cabo por Fernando Rodríguez de la Flor, sin olvidarnos del clásico acerca del barroco de Eugenio D'ors: Rodríguez de la Flor, F. (1999) *La península metafísica*. Madrid: Biblioteca Nueva. (2007) *Era melancólica*. Baleares: José J. De Olañeta (solo por citar dos de los más relevantes del autor). D'Ors, E. (2013) *Lo barroco*. Madrid: Tecnos / Alianza.

Del mismo modo, cabe citar también dos estudios sobre filosofía española que tienen muy en cuenta esta época como una época fundamental por lo que al desarrollo del pensamiento hispánico se refiere: Cerezo Galán, P. (2012) *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo. Pérez Herranz, F. M. (2016) *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*. Madrid: Verbum.

18 VV.AA. (2002) *Gracián hoy*. Madrid: Cuaderno gris.

19 "Gracián hoy. Una conversación con Miguel Batllori" en VV.AA. (2002) *Gracián hoy*. Madrid: Cuaderno gris. p. 153.

pregunta a Batllori si cierto resurgir de Gracián y, especialmente, de una de sus obras más olvidadas hasta el momento *Agudeza y arte de ingenio*, tiene que ver con el interés meramente estético que Gracián ha despertado en corrientes estructuralistas y semióticas, y con el reciente interés también por el aspecto profano de su filosofía. Batllori le entrega credibilidad a la hipótesis, señalando que el interés por esa obra tiene que ver solamente con razones estructuralistas y semióticas debido a que se trata de una estética, la de Gracián, puramente laica. De lo que se desprende con facilidad que el resurgir de Gracián tiene mucho que ver con un resurgir quizás algo parcial. Se puede apreciar, a la luz del tipo de bibliografía secundaria sobre Gracián y su enfoque, que en muchos casos no es filosófico, la falta de interés por esta faceta en el autor. Ciertamente que han surgido trabajos en los últimos años que han reivindicado al Gracián filósofo por encima del mero moralista o mero literato²⁰, pero no menos cierto que aún es un por hoy.

3. Baltasar Gracián y sus intérpretes

Habiendo realizado este breve repaso por el estado de salud del que *goza* el reconocimiento, divulgación e investigación a día de hoy, de Gracián, veamos ahora cuál es la situación general si nos atenemos concretamente a la investigación filosófica sobre su obra. Para ello nos vamos a referir a estudios más relevantes y que ya se han vuelto clásicos en la bibliografía hermenéutica sobre su figura.

Se puede considerar que el grueso de las interpretaciones de Gracián se divide en dos grupos más o menos definidos con respecto a una cuestión que es fundamental y que ha sido la piedra de toque de la mayor parte de los acercamientos a sus escritos. Esta cuestión, que nosotros entendemos como nuclear en los estudios gracianos es la cuestión de lo ético-moral en relación a la condición de cristiano católico de Gracián, especialmente como teólogo jesuita que es, y el modo en que esos planos se articulan en su obra. Así, algunos intérpretes insistirán en la existencia de un Gracián eminentemente

20 Cabe señalar, junto a los trabajos de Cerezo Galán, indispensables aportaciones a modo de artículos como: Lomba Falcón, P. (2013) Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la Historia. *Criticón*, 118, Madrid. pp. 151-162. (2010) De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. *Ontología y Barroco* en *El Criticón* de Gracián. Res publica, 24, Madrid. pp. 137-168. O la reciente tesis doctoral de Ernesto Baltar García Peñuela, *Pensamiento barroco español: filosofía y literatura en Baltasar Gracián*, presentada en la UCM en el año 2016, bajo la dirección de la doctora Ana M^a Leyra Soriano.

católico y, por tanto, en una versión de sus escritos donde más allá de las apariencias lo que subyace es un núcleo de defensa de la virtud cristiana muy en relación con el propio pensamiento contrarreformista; otros intérpretes, por el contrario, observarán que en Gracián nos encontramos con uno de los ejemplos más claros del cambio de paradigma hacia la Modernidad y, por tanto, ocupando un espacio que ya tiene que ver más con la construcción de una subjetividad que se reconoce a sí misma como individual y que orienta su acción en dirección al pragmatismo y hacia una conducta egoísta.

Y que éste haya sido el campo de *batalla* para la mayoría de los interpretes tiene que ver, precisamente, con el carácter de los escritos de Gracián. La obra completa de Gracián se divide en siete libros escritos durante 20 años, entre 1637 y 1657. Sus primeras 4 obras, a saber, *El Héroe* (1637), *El Político* (1640), *El Discreto* (1646) y el *Oráculo Manual* (1647), están dedicadas a cuestiones de ética cortesana. A lo largo de ellas, Gracián realiza una suerte de análisis de las diferentes figuras que pueblan el espacio cortesano, señalando en cada caso la idoneidad de las mismas y las distintas reglas o métodos para alcanzarlas. El *Oráculo Manual*, una de sus obras más leídas y comentadas, se presenta²¹ como una colección de 300 aforismos en los que se recoge lo tratado por el autor hasta el momento. Así, salvando la particularidad de cada escrito, se puede reconocer en el *Oráculo* una suerte de compendio de la obra de Gracián hasta la fecha, es decir, del grueso de su producción literaria, añadiendo que también se puede considerar como el punto de inflexión en su filosofía, que ya comienza a delinearse en *El Discreto*²². Entre medias de estas obras Gracián publica la primera versión de lo que será su tratado eminentemente estético, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642), del que realizará posteriormente una nueva edición ampliada en 1648 bajo el título *Agudeza y arte de ingenio*²³. Finalmente, Gracián cierra su producción literaria con la última entrega de *El Criticón*, en el año 1657 (las dos anteriores son en 1651 y 1653) editando entre medias, en 1655, *El Comulgatorio*.

21 En palabras de Gracián: “[...] al ofrecerte de un rasgo todos los doze Gracianes”. El subtítulo de la obra: sacada de los Aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián. Gracián, B. (2011) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra.

22 Acerca de esta consideración de una suerte de giro en el pensamiento de Gracián, y además suscribiéndolo con ciertos hechos biográficos, se puede consultar “El héroe: la persona” en Cerezo Galán, P. (2015) pp. 165-208.

23 Una estética que también es una epistemología, como demuestra Hidalgo-Serna en su obra citada anteriormente.

Vamos a dedicar un espacio de nuestra investigación a ilustrar esta disputa en el ámbito de las interpretaciones de la obra de Baltasar Gracián, haciendo referencia a los autores más relevantes de la discusión. Esta discusión es de máxima importancia ya que, como señalábamos, es el campo que ha ocupado la mayor parte de la producción de bibliografía secundaria sobre Baltasar Gracián hasta la fecha y es el punto a partir del cual mi investigación pretende aportar algo más de conocimiento y saber al no agotado campo de estudios sobre este autor.

3.1. Baltasar Gracián: más moderno que clásico

Filosofía modal y antiplatonismo: Vladimir Jankélévitch

Uno de los principales autores que trata Moraleja es Vladimir Jankélévitch, quien, como apuntábamos arriba, ha escogido a Baltasar Gracián como un importante interlocutor a lo largo de varios escritos. Jankélévitch observa de manera sospechosa la ética de Gracián, entendiendo su filosofía como antiplatonista y modal²⁴. La separación que el pensador aragonés realiza entre accidente y sustancia o entre modo y cosa le parece suficiente a Jankélévitch para afirmar que la rehabilitación de los modos, o de lo que hemos denominado “filosofía modal”, frente a una de corte esencialista, tiene más peso que la cuestión de si existe algo así como una consideración relevante del concepto de sustancia en la obra del filósofo aragonés. En cualquier caso, aunque Jankélévitch recurre a Gracián como interlocutor en algunas de sus obras, no se puede considerar que sea algo así como un intérprete dedicado en profundidad a la filosofía de Gracián. Así, el problema de la parcialidad puede considerarse en cierta manera justificado.

24 Jankélévitch, V. (2012) pp. 76-77 en referencia a Sócrates, p. 95, presentando a Gracián como un inversor de las jerarquías del Fedón. Aunque ciertamente, en La paradoja de la moral, ese Gracián antiplatónico se ha convertido en un Gracián «a la vez infiel y fiel a Platón» más en la línea del *Filebo* que en la del *Fedón*: Jankélévitch, V. (1983) p. 30. Las consideraciones que sobre Gracián apunta Jankélévitch se pueden encontrar de modo menos disperso en “Apariencia y manera” en VV.AA. (2002 A) pp. 79-89.

Corte, desengaño y religión: J.L. Aranguren

En la misma línea que la interpretación de Jankélévitch, y en algunos casos influenciados por él, aparecen otros estudiosos de Gracián que han considerado del mismo modo que la cuestión central de su filosofía reside en lo accidental y no en lo substancial. En esta línea de pensamiento podemos encontrar a un autor como Aranguren²⁵ que subraya el carácter mundano de los conceptos de virtud y prudencia en Gracián. Pero Aranguren no niega el espacio de lo religioso en el autor aragonés. En su estudio de Gracián, “La moral de Gracián”, divide el pensamiento del autor aragonés en tres planos: el moral-utilitario (intramundano), el ético-filosófico (desengañado) y el religioso.

El primero de estos planos²⁶, el moral-utilitario estaría referido a lo que hemos denominado antes como “el primer Gracián”, es decir, referido a sus obras de carácter más eminentemente cortesano: *El Héroe*, *El Discreto* y el *Oráculo manual*. En este plano nos encontramos con un autor que ha conocido de primera mano, por cuestiones biográficas, el espacio de la Corte, y dicho espacio se le ha mostrado como cifra y compendio de la sociedad en general. Pero siguiendo estos trabajos la misma línea literaria que *El Cortesano* de Baldassarre Castiglione²⁷, se separan de él en cuanto a la consideración que de ese espacio se tiene: lo que era escuela de educación ético-estética en Castiglione, deviene en Gracián como *locus* de la lucha del hombre contra el hombre. Y esta lucha es esencialmente lucha entre individuos, no entre agrupaciones. El espacio de la Corte²⁸ se perfila como el espacio del conflicto y la soledad, haciendo de la búsqueda pragmatista del triunfo el primer plano de estas obras. Esto acercará a Gracián, según Aranguren, al maquiavelismo. Pero este acercarse al maquiavelismo, tal y como lo entiende Aranguren, no exige la supresión de la virtud cristiana en la ética de

25 “La moral en Gracián” en Aranguren, J.L. (1976) *Estudios literarios*. Madrid: Gredos. pp. 113-150. Así como “Prologo: Baltasar Gracián. Su filosofía de la vida y su estética literaria” en VV.AA. (2002) *Gracián hoy*. Madrid: Cuaderno Gris. Pp 13 y 14.

26 Aranguren, J.L. (1976) pp. 115-128.

27 Castiglione, B. (2008) *El Cortesano*. Madrid: Alianza.

28 Un excelente trabajo en la dilucidación del concepto de “sociedad cortesana” es: Elias, N. (1982) *La sociedad cortesana*. México: FCE. En este escrito aparece citado Gracián precisamente dentro un apartado titulado “2) El arte de la manipulación de los hombres”, y haciendo referencia explícita al “No hablar jamás de sí mismo” (“Nunca hablar de sí”, aforismo 117, en la versión del *Oráculo* que manejamos: Gracián, B. (2011) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra. p.166) y a la filosofía modal de Gracián (“La realidad y el modo”, aforismo 14 del *Oráculo manual*, p. 109 de la edición citada): Elias, N. (1982) pp. 148-149.

Gracián. De la mano del tacitismo²⁹, la virtud no solo posee valor a nivel moral, sino que a nivel pragmático queda demostrado por la historia que a la larga el obrar mal constituye un error político y psicológico. Gracián, pensador hispano del XVII, participa también de esa corriente de pensamiento político que intenta combinar los usos del interés y la estrategia con los de la virtud y la moral cristiana. Toda la propuesta ética de Gracián se condensa entonces en su concepto de *prudencia*³⁰, concepto que Aranguren interpreta desde la perspectiva más moderna que permite el autor aragonés, y la relaciona directamente con el racionalismo calculador moderno o el casuismo jesuita. Finalmente, en relación con la prudencia encontramos la *magnanimidad* y el *gusto*, noción esta última que nos mostraría la faceta más clásica y renacentista del ideal de perfección ético-estético de Gracián.

Tras este primer plano referido al Mundo como Corte, en el que la prudencia, la magnanimidad y el gusto son los ejes que coordinan la acción y la actitud del *discreto* en orden a triunfar, Aranguren señala que las preguntas fundamentales acerca del Mundo y de la vida, también referidas al sentido de ese triunfo, aparecen recogidas y respondidas en el segundo plano, el ético-filosófico o desengañado, que encontramos en *El Criticón*: se da así el paso a la sabiduría. La actitud práctica de las obras anteriores deviene aquí actitud crítica. En este plano, acontece un Gracián marcadamente pesimista y para el que el Mundo se muestra como espacio esencialmente falaz. Así, el papel del *descifrador* cobrará una importancia central. Finalmente, este desengaño desemboca para Aranguren en una ascética según la cual si no es posible el encuentro con la felicidad en esta vida (Felisinda), sí lo es al menos una ambigua inmortalidad cristalizada en el concepto de *fama*³¹.

29 Al respecto de las cuestiones sobre maquiavelismo y tacitismo en la España barroca, y con respecto a Gracián: Moraleja Juárez, A. (2005) pp. 43-63.

30 La entrada a este concepto la podemos consultar, por ejemplo, en el indispensable: VV.AA. (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.). Madrid: Cátedra. pp. 205 y ss.

31 VV. AA. (2005) pp. 101-105.

Religiosidad problemática: J.A. Maravall

Para Maravall, está fuera de toda duda la existencia de un contenido de carácter trascendente o religioso en el pensamiento de Baltasar Gracián³², pero inevitablemente, esta cuestión se presenta en gran medida de manera problemática en sus escritos y en la interpretación general que se puede dar a su obra.

De primeras, Gracián representa, desde la perspectiva de su época, el carácter de un pensamiento político conservador. Gracián, a ojos de Maravall, no propone ningún tipo de modificación de la realidad dada, más allá de someterla a dura crítica. Como en su época, Gracián también participa de un contenido de carácter trascendente ya que, aún no estamos inmersos, al menos en la España del XVII, en una desarrollada Modernidad. Esta dualidad se dibuja a los ojos de los autores de la época como una contradicción que hay que intentar armonizar racionalmente. Y Gracián no será un excepción.

Ya en su propia época, Gracián sufre la crítica de la ausencia de cierto contenido religioso en su *Criticón*³³. Aunque aparece el Divino Hacedor, es cierto que en el peregrinar de sus dos protagonistas, todo encuentro con la religión o la Iglesia desaparece. Ciertamente hay referencias veladas a las Sagradas Escrituras, pero por lo que hace a modelos explícitos, las referencias siempre son a autores clásicos o modernos. Incluso en relación con la obra de Ibn Tufail, *El filósofo autodidáctico*, que siempre se señala como influencia en *El Criticón*, existe la diferencia de que, si bien en la obra de Ibn Tufail se acepta, en la parte final del desarrollo del personaje, que las verdades indubitables son verdades también conformes a las creencias religiosas, en Gracián el problema se presenta como meramente moral en una concepción plenamente autónoma del orden ético.

Y este orden moral es de carácter empírico y mundano, basado en la experiencia del hombre, alcanzando un límite que le vendrá dado por la religión, pero que en ningún caso interfiere en su campo. La separación entre estos ámbitos, el de la moral y la religión, está tan bien definida para Maravall como lo estaba para Aranguren con respecto a su estructura de planos en la interpretación de Gracián.

32 Maravall, J.A. (1984) p. 342.

33 op. cit. p. 342 y ss.

Finalmente, y en atención a *El Crítico*, Maravall señala la importancia del problema del individualismo en la concepción que de la sociedad tiene Gracián, que no está separada de la situación social y económica dominada por las relaciones de dinero y de mercado. El hombre-mónada que recorta Gracián sobre el fondo social barroco parece así tener los dos pies más cerca de una Modernidad vuelta del revés y devorada por las condiciones capitalistas de existencia que de una sociedad armónica y cohesionada.

En un segundo artículo acerca de la filosofía de Gracián, Maravall lo pone en conexión (como ya hemos visto anteriormente en Jankélévitch) con Platón³⁴. Atendiendo a *El Crítico* y al simbolismo de la caverna³⁵ que en él encontramos, Maravall subraya la manera en que la cuestión del fondo sustancial queda atrás, otorgándose en cambio relevancia a la ocasión. La representación, la apariencia, es la cifra en la que pasa el ser en el mundo como drama. Así, si del hombre de Platón sabemos que pasa del mundo de las apariencias al mundo de las esencias, de las ideas puras por medio de su salida al exterior de la caverna, el hombre de Gracián es el hombre entregado al mundo de los fenómenos: un hombre cuyo interés reside en saber habérselas con las apariencias y con el modo en el que se le muestra inopinadamente lo que se encuentra más que con la cuestión de lo que en sí sean las cosas.

Vemos de qué modo Maravall comparte tanto con Jankélévitch como con Aranguren el reconocimiento de la importancia que parece darle Gracián a los modos y al ámbito de lo dinámico y cambiante, haciendo de su filosofía una filosofía modal o, como veremos más adelante, una filosofía fundada en una ontología de la potencia.

Con la referencia a estos autores, creo que han quedado suficientemente ilustradas algunas tesis fundamentales que hacen de Gracián un autor más moderno que clásico. Un autor en el que se puede señalar de manera eminente el modo en que el Barroco es un momento histórico en el que se encuentran dos aguas (la del Clasicismo y la de la Modernidad) que lejos de ser suprimidas, se intentan conjugar, ya sea consciente o inconscientemente, en el intento de dotar de sentido un mundo que, precisamente por la fractura que representa, se vive como vaciado del mismo.

34 “Un mito platónico en Gracián” en Maravall, J.A. (1984) pp. 377-383.

35 Sobre la cueva como elemento de máxima importancia simbólica en *El Crítico*, puede consultarse el artículo de Gómez de Liaño “Gracián o la crítica de la razón simbólica” en VV.AA. (2002 A) pp. 133-139.

A continuación, nos vamos a referir a autores que, sin negar esta tensión en la filosofía de Gracián, abogan por subrayar que no es lo primordial en él la cuestión de los modos o maneras, la superficie o apariencia, sino que tienen una importancia capital las cuestiones del fondo o sustancia y la virtud.

3.2 Baltasar Gracián: más clásico que moderno

***El Criticón* es un sermón: Herman Iventosch**

Dentro de las interpretaciones de Gracián, y aunque se trata solo de un artículo frente a los autores citados antes, cuyos trabajos son de mayor extensión e interés en la figura de Gracián, llegándose a considerar como interpretaciones clásicas y fundamentales que todo investigador de la obra de Gracián tiene que estudiar, he elegido introducir a Herman Iventosch ya que su interpretación es la más radical que se puede encontrar por lo que hace a una lectura de Baltasar Gracián que lo aleja radicalmente de interpretaciones que lo considerarían más moderno.

Iventosch realiza un estudio del uso de los nombres en *El Criticón*³⁶ de Baltasar Gracián. A lo largo del mismo, muestra el uso de etimologías y los distintos modos de construcción de los que se sirve Gracián a la hora de generar las nominaciones de su trama alegórica. El caso de los nombres alegórico-morales de *El Criticón* le permite a Iventosch mostrar que estos nombres ilustran la continuidad de cierto fenómeno histórico y el modo en que estos son un ingrediente clave dentro del sistema didáctico-literario del escritor.

En el análisis del nombre de los protagonistas, Iventosch señala que Gracián se encuentra en la línea, ya de raigambre inmemorial, de conciliar el pensamiento pagano y cristiano. Pero, en definitiva, para Iventosch, este intento es dependiente del hecho de que *El Criticón* habla del paso del hombre cristiano por la tierra. No del hombre en general, sino del hombre cristiano. Su análisis de los nombres alegórico-morales en *El Criticón* le lleva así a considerar éste como un sermón: *El Criticón* narrará, con fines pedagógicos, la conducta del cristiano. Así, lejos de tratar *El Criticón* de la experiencia de la crisis y el desarraigo, de la experiencia del desengaño que veíamos por ejemplo en Aranguren, *El Criticón* sería el sermón de un párroco que se vale de técnicas literarias

36 “Los nombres alegórico-morales en *El Criticón* de Gracián” en VV.AA. (2002 A) pp. 91-106.

que facilitan la comprensión y el recuerdo de los contenidos del mismo. Por medio de su sermón, Gracián conjugaría a la perfección el ideal estético con la intención moral (cristiana), revelando su originalidad al demostrar que el hombre y la totalidad de sus “crisis” morales pueden ser designados con una serie de nombres alegóricos ficticios.

Forma política y contenido ético: Alfonso Moraleja Juárez

Alfonso Moraleja presenta su tesis en el año 1998, muy cerca ya del cumplimiento del IV centenario del nacimiento de Baltasar Gracián. Se trata de un trabajo muy relevante para los estudios en materia graciana por el hecho de que, como apunta Gómez de Liaño en el prólogo a la segunda edición de la misma³⁷, recoge y critica, con exactitud y rigor, la bibliografía más relevante acontecida en el siglo XX sobre Gracián. El trabajo de Moraleja se presenta así como una muy buena ilustración general del estado de la cuestión sobre los estudios acerca de Baltasar Gracián, además de ofrecer su propia interpretación en la discusión con las fuentes citadas.

Alfonso Moraleja afirma que el grueso de la interpretación de Gracián a lo largo del siglo XX ha girado en torno a su producción literaria hasta el *Oráculo manual* y especialmente ha versado sobre el mismo³⁸. Además, la interpretación de su filosofía se ha enfocado desde análisis sincrónicos de corte estructuralista, que partiendo de una particular visión sobre el *Oráculo* lo ha situado como el foco desde el que se ha iluminado el resto de sus obras. Esto implica, por una parte, que la perspectiva de un “primer” Gracián (si se me permite, a efectos de comodidad expositiva, denominarlo así) domina el análisis de la obra entera del autor aragones; y en segundo lugar, que ese análisis se ha centrado en unas características específicas y una interpretación muy particular del *Oráculo* que se ha contagiado a la hora de estudiar el resto de escritos. Moraleja denuncia esta vía de interpretación como una vía en la que se da una importancia excesiva al lo que de secular, relativista, pragmatista o casuista pueda encontrarse en la obra de Gracián.

37 Moraleja Juárez, A. (2005) p. i.

38 Moraleja Juárez, A. (2005). pp. 11 y ss.

Así, desde la perspectiva de Alfonso Moraleja, surgen una serie de nombres, que son clásicos en los estudios sobre Gracián y que serán los interlocutores de su interpretación, la cual intentará demostrar que, si bien desde la perspectiva formal si existe un Gracián del que se puede predicar cierto pragmatismo o secularismo, lo que prima o tiene el peso principal será un contenido de carácter ético-religioso.

A lo largo de las páginas de su escrito Moraleja someterá a crítica las visiones que sobre Gracián tienen autores como: Jankélévitch y su reducción de la filosofía del aragonés a una filosofía modal en la que la circunstancia eclipsa la sustancia (entendiendo que su interpretación esta en deuda con la que realiza Jean Rousset³⁹); Clement Rosset, en sintonía con Jankélévitch, para el que el pensamiento de Gracián está directamente conectado con el pensamiento sofista; Aranguren y su interpretación de la prudencia de Gracián en términos, según Moraleja, meramente mundanos e interesados.

Para Moraleja, todas estas interpretaciones pecan de parcialidad. Contrastando dichas interpretaciones con textos del propio Gracián, Moraleja pone de relieve la importancia de un sustrato esencialista y cristiano lo suficientemente fuerte como para no ser cancelado por los modos y maneras más mundanos con los que el jesuita también construye su propia filosofía. Así, pares contrapuestos como circunstancia y sustancia o apariencia y ser quedan solucionados por la importancia que, a juicio de Moraleja, Gracián concede *al fondo o caudal*. Que la apariencia cumpla su cometido en el conocimiento de la realidad no implicará que eclipse totalmente la esencia de la que se muestra como figura. Del mismo modo, la prudencia se entiende en relación con la *sindéresis*, como una virtud de carácter moral y enfocada al sujeto como conducta desde el bien, y no como mero mecanismo estratégico. La cuestión del tacitismo⁴⁰ frente al maquiavelismo⁴¹ en la filosofía española barroca hace que Gracián también participe de un pensamiento en el que se conjuga cristianismo y praxis de una manera que permita la feliz convivencia de ambos.

Finalmente, Moraleja comprende que la contrapartida del pesimismo

39 Rousset, J. (1972) *Circe y el pavo real*. Barcelona: Seix Barral.

40 Sobre estas cuestiones se puede señalar el artículo de Elena Cantarino Suñer, "Gracián y la moral política: senequismo y tacitismo" en: VV.AA. (1993) *Baltasar Gracián: el discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos.

41 Ver nota 30.

antropológico-social en Gracián es, precisamente, la de un optimismo metafísico-religioso que, como celestial medicina, corrige la enfermedad de “achaque de sí mismo” que padece el hombre.

Ontología católica: Fernando M. Pérez Herranz

Para Pérez Herranz⁴², la clave de la interpretación de la filosofía de Baltasar Gracián se encuentra en el hecho de que su ontología aparece cifrada en el único tratado explícitamente religioso del autor, a saber, en *El Comulgatorio*.

Pérez Herranz, de modo análogo a Aranguren, divide la obra filosófica de Gracián en tres partes. Por un lado, tendríamos la producción literaria de Gracián referida a su concepción ético-política, que englobaría *El Héroe*, *El Político*, *El Discreto* y el *Oráculo Manual*. Por otro lado, la teoría del conocimiento o concepción de la verdad vendría dada por *El Criticón*. A estas partes, denominadas como “formales” según Pérez Herranz se le añadiría una lógica material u *organon* que encontraríamos en *Agudeza y arte de ingenio*. Finalmente, *El Comulgatorio* sería la obra de madurez en la que aparece expuesta una ontología de corte eucarístico y corporeísta que se sería el punto de anclaje de toda la propuesta filosófica del autor aragonés.

A partir de ciertos momentos en los que Gracián se refiere al cuerpo en *El Criticón*, Pérez Herranz deduce una concepción del mismo que no está emparentada con la *res extensa* cartesiana, sino más cercana a los psicofiólogos hispanos según la cual, el cuerpo se entiende como un conjunto de órganos que forman, funcionalmente, una suerte de *República*. Este cuerpo encuentra en el cerebro («asiento de la sindéresis» según *El Discreto* XXIV) su centro organizador que, lejos de comportarse de manera absolutista con respecto al resto de los miembros, se comporta más al modo del mediador republicano. *Sindéresis* y prudencia, desde esta perspectiva, equivalen, respectivamente, a los principios universales de la razón práctica y a la aplicación de los preceptos, siendo ambas en conjunto el equivalente a la conciencia práctica humana. El proceso de aprendizaje y experiencia que requiere el desarrollo de ambos conceptos tiene como fin la armonización de todas las partes del cuerpo, el «hombre en su punto».

42 “La ontología de *El Comulgatorio*” en VV.AA. (2002 B) Baltasar Gracián: ética, política y filosofía. Oviedo: Pentalfa. También se puede consultar una versión abreviada de este artículo en: Pérez Herranz, F. (2016) *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*. Madrid: Verbum. pp. 429-433.

Pero el pensamiento de Gracián no se detiene ante este nivel meramente mundano del desarrollo del hombre, sino que, en orden a la superación de los sinsabores y miserias de la vida la Eucaristía cumple un papel principal. Gracián defiende así la escala racional-corpórea de los jesuitas desde los *Ejercicios* de Loyola. La *atrición* o temor al Infierno (frente a la *contrición* o dolor por haber pecado) sitúa al cuerpo como centro de la moral, cuerpo que se ve armonizado no solo con respecto a la *sindéresis* y la prudencia, sino en la Eucaristía misma, que provee de sentido a la vida y es el vínculo entre lo humano y lo divino.

Iventosch, Moraleja y Pérez Herranz ilustran un modo de ver la filosofía de Gracián según el cual la base de su educación jesuita y su raigambre cristiana, aparecen como el fundamento de su filosofía. Sin negar las características que acercarían a Gracián a la Modernidad, estos autores consideran que, en cualquier caso, esas cuestiones son meras cuestiones formales que eclipsan el fundamento cristiano y católico de su autor. Este fundamento viene a ser la auténtica piedra de toque por la que Gracián es un pensador claramente antimoderno en el sentido de la Modernidad que terminará triunfando frente a esa «tercera vía»⁴³ que encontró su máxima representación en el pensamiento hispánico del XVII.

3.3. Algunos intérpretes actuales

Podemos considerar que los interpretes de Gracián que hemos visto hasta el momento ilustran a la perfección, y según los fines de este apartado, las tendencias generales que ha habido en el ámbito de los estudios centrados en su aspecto o faceta filosófica. A los nombres anteriores podemos sumar (sin referirse todos ellos a cuestiones solamente filosóficas) a Aurora Egido, Elena Cantarino, Benito Pelegrín, J. L. Villacañas, J. M. Ayala, Batllori o Emilio Blanco, solo por citar a los más relevantes.

Los autores a los que nos hemos referido construyeron su interpretación de la filosofía de Baltasar Gracián a lo largo del siglo XX. Hemos querido que sea así dado que, ciertamente, surge un interés renovado por los estudios sobre Baltasar Gracián a

43 Pérez Herranz hace referencia a ello en: Pérez Herranz, F. (2016) p. 433. Desde otra perspectiva, pero considerando también a Gracián dentro de cierta «literatura bella» que ilustraría una tercera vía frente a, digamos, Grecia y la Modernidad: Martínez Marzoa, F. (2012) *La soledad y el círculo*. Madrid: Abada.

raíz del IV Centenario de su nacimiento (2001). Las tendencias siguen siendo muy acordes a lo visto hasta el momento: la dialéctica entre un Baltasar Gracián que acoge en sí lo clásico, humanista, cristiano pero también lo moderno y secular. Dependiendo del enfoque del interprete, han surgido interesantes lecturas en los últimos 15 años que, perteneciendo a las últimas “novedades” en hermenéutica graciana, no dejan de sostenerse y referirse en los nombres y trabajos ya clásicos sobre este tema. Algunas de estas nuevas interpretaciones las quisiéramos comentar brevemente aquí.

Civilidad social y sociedad civil: Stephan Vaquero

En Francia, el interés por Gracián se mantiene con vida ya desde el siglo XVII. Hemos citado antes los clásicos trabajos de Pelegrín acerca de *El Criticón*. E igualmente podríamos señalar el simposio que se llevó a cabo en el año 2003⁴⁴ y que, con una duración de tres jornadas, acogió a intérpretes tanto franceses como extranjeros. Entre los españoles, aparecen Elena Cantarino, Emilio Blanco, Javier García Gilbert y Mercedes Blanco. Entre los interpretes de Baltasar Gracián en Francia, junto a clásicos como Benoît Pelegrin, aparece Stephan Vaquero. En el año 2009 Vaquero publica en la colección ‘Fondements de la politique’ de la editorial puf un libro, *Baltasar Gracián, la civilité ou l’art de vivre en société*⁴⁵, dedicado al pensamiento político de Baltasar Gracián. En este trabajo, Vaquero se centra en el análisis del Oráculo manual, encontrando en él el núcleo de la filosofía de Gracián y una ilustración eminente del pensamiento barroco en general. La articulación entre los conceptos de «gusto» (entendido desde una perspectiva ética) y de «interés», que son el núcleo de las relaciones cortesanas, en Gracián se extienden al conjunto de la sociedad. De este modo, opera una cierta horizontalidad entre los individuos, pues en el tipo de relación cortesana, no dependen de instancias superiores para regular la relaciones entre los mismos. La relaciones jerárquicas y transcendentales jugarían una suerte de cancelación por este modo de relacionarse los individuos, que, sin obedecer a instancias exteriores, se regula de manera inmanente. En otras palabras, la «razón de Estado» deviene en Gracián «razón de Estado de uno mismo», intentando mantener el equilibrio necesario

44 El archivo acerca de este coloquio internacional se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.uv.es/baltasargracian/Programa%20Paris.pdf>

45 Vaquero, S. (2009) *Baltasar Gracián, la civilité ou l’art de vivre en société*. París: puf.

entre la relación del individuo consigo mismo y, a la par, con los otros, haciendo de esta «civilidad social⁴⁶» el principio mismo de lo que hoy denominamos «sociedad civil». Pero la relación entre gusto e interés se manifiesta problemática: ella configura el ámbito de posibilidad de cierta relación social liberal pero a la vez se encuentra con el problema de que el interés, aun liberado de su sentido meramente económico, constituye un punto conflictivo en las relaciones interpersonales.

Sociología graciana: Carlos Soldevilla Pérez

Carlos Soldevilla Pérez, en *Ser barroco. Una hermenéutica de la cultura*⁴⁷, dedica un extenso capítulo a Baltasar Gracián. En general, el ensayo realiza un análisis del Barroco hispano en relación con la actualidad. Desde su perspectiva, la sociedad actual, entendida como posmoderna, tiene mucho de barroca, lo que le hace acercarse a las tesis que interpretan nuestra contemporaneidad como *neobarroca*⁴⁸ atendiendo a las condiciones existenciales de nuestro presente. Así, ese singular barroco hispano del XVII, no solo referido a una corriente estética, sino entendido como teoría de la cultura, sirve de foco con el que iluminar nuestra propia época y así mejor comprenderla e incluso intervenir en ella.

El análisis que Soldevilla emprende de Gracián busca los elementos que de su filosofía pueden sernos útiles a la hora de: comprender nuestro presente y así poder afrontar el momento de crisis en el nos encontramos y alumbrar nuevas soluciones.

Soldevilla articula el análisis sociológico que realiza de la filosofía de Gracián, entendida como una filosofía del “estilo de vida”, en torno a tres momentos: en primer lugar, el del autoconocimiento del sujeto; en segundo lugar, el autodomínio prudente; finalmente, el de la comunidad de interacción social en torno a la relación con las personas, actividades y cosas consideradas socialmente como de buen gusto.

46 «Cet art de vivre en société, ou sociabilité, que désigne, à l'âge classique, la civilité» Vaquero, S. (2009) p. 315.

47 Soldevilla Pérez, C. (2013) *Ser barroco. Una hermenéutica de la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva. Especialmente, el capítulo dedicado a Gracián “El autodomínio prudente: la génesis barroca de la identidad como estilo de vida en Gracián.

48 Un tabajo clásico e influyente sobre la cuestión del neobarroco es: Calabrese, O. (1989) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

La filosofía de Gracián, entendida como “estilo de vida”, nos ofrece así una valiosa información por lo que hace al conocimiento socio-psicológico del individuo cuando se encuentra sumido en situaciones de crisis. Su ética, basada en el autoconocimiento y el autodomínio prudente de las pasiones, no sirve de marco para la construcción de un sujeto soberano de sí en un presente que lo configura como especialmente alienado. Finalmente, la comunidad fundamentada en el concepto de gusto, ofrece el espacio de apertura de un sujeto que en principio se presentaba de modo más individualista o solipsista (autoconocimiento y autodomínio). El gusto permite una teoría relacional entre los individuos donde prima el interés por el agrado y la solidaridad de contenidos y conocimientos.

El héroe de luto: Pedro Cerezo Galán

Uno de los autores en el ámbito de lengua hispana que más se ha preocupado por realizar un estudio realmente exhaustivo y completo de la filosofía de Baltasar Gracián es Pedro Cerezo Galán⁴⁹.

Cerezo entiende el pensamiento de Gracián como un pensamiento ejemplar por lo que se refiere a la ilustración de una época. El Barroco es para Cerezo una categoría de época en sintonía con la interpretación que sobre el mismo ha realizado Maravall⁵⁰. No se desdeñan, de todos modos, las concepciones del barroco como categoría estilística propias de Wölfflin o d’Ors ya que, desde las distintas perspectivas que a las que se ha sometido el barroco siempre se ha llegado a conclusiones realmente similares: el barroco se muestra como un momento de eminente crisis, con todo lo que este concepto implica.

Desde un punto de vista filosófico, el Barroco posee, para Cerezo, una ontología marcada y particular. Es un época que oscila entre el Clasicismo y la Modernidad, entre una ontología de corte esencialista y una ontología moderna en la que el cambio y el movimiento son las características principales. Centrando la atención en el Barroco hispano, esta concepción se *encarna* en hechos históricos, materiales: de una parte la

49 Sus aportaciones principales, ya citadas, se las debemos al capítulo dedicado a Gracián en su excelente libro sobre filosofía española: Cerezo Galán, P. (2012) *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo. pp. 233-267. Y en su reciente obra monográfica, ya citada: Cerezo Galán, P. (2015) *El héroe de luto*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

50 Maravall, J.A. (2012) *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.

crisis española producida, entre otros hechos, por el emergente capitalismo; y de otra parte, el intento de corrección de la crisis desde el absolutismo regio y religioso.

Una de las características de esta época será la sensación de pérdida y soledad que sufre el individuo y que podemos ver alegorizada en textos literarios de la época bajo la imagen del naufragio. Esta vivencia existencial del desamparo exigirá como contrapunto un interés por el cuidado del sujeto y del mundo que lo rodea. Así, y no lejos de la interpretación que veíamos en Soldevilla, uno de los ejes principales de la filosofía de Gracián, en línea con la filosofía estoica, será el del «cuidado de sí» (la conocida «razón de Estado de uno mismo») del individuo: autoconocimiento, autodomínio y virtud. Y, en definitiva, un concepto de *artificio* que desarrolla, mejora y completa al de *naturaleza*.

Está filosofía del *cuidado* no cae para Cerezo en los pozos del mero utilitarismo o pragmatismo. Cerezo defiende la existencia de un fondo ontoteológico⁵¹ en Gracián que funciona como freno a los excesos modernos que podrían encontrarse en su obra. Su filosofía ilustraría a la perfección la tensión entre, por un lado la pérdida y la desesperación, y por otro la sed de absoluto y perfección en el hombre (entre el pesimismo pascaliano y el optimismo leibniziano). Así, según Cerezo, la filosofía de Gracián, sin dejar de pendular hacia instancias modernas que la harían parecer immoralista, encuentra en todo momento su correctivo en un concepto de *virtud* que entendido en un doble sentido equívoco, tanto ontológico como moral, si bien cede a las circunstancias, frena la posibilidad que nunca debe darse de la destrucción misma del «ser persona» cuya clave de bóveda es precisamente la virtud.

A tenor de los autores señalados, se puede considerar que desde el IV centenario del nacimiento de Gracián ha habido un cierto interés renovado por su obra. Como vemos en los estudios de Vaquero o Soldevilla, el pensamiento del filósofo aragonés comienza a tomar importancia con relación a nuestra actualidad. La gran mayoría de los trabajos dedicados a Baltasar Gracián que se realizaron antes del IV centenario iban dirigidos a la dilucidación de las categorías principales de su filosofía y a la relación de la misma con la época en la que se realizó. Así, la abundancia de trabajos de carácter

51 Cerezo Galán, P. (2015) pp. 37 y ss.

más histórico o filológico, frente a la menor cantidad de estudios de índole filosófica, sentaron una solida base para acometer otro tipo de lectura al renovarse el interés por el autor.

4. Baltasar Gracián y el rostro jánico de una época

Se podría asegurar que la discusión sobre si la filosofía de Gracián es en mayor o en menor medida moderna o clásica es una discusión realmente compleja. Desde el punto de vista interpretativo, tanto los autores que defienden una postura como los que defienden la otra tienen sobrados y fundamentados motivos, que encuentran ya en los textos de Gracián ya considerando el marchó histórico en el que surgen, como para defender con un mínimo rigor sus respectivas tesis.

Bajo mi punto de vista, y salvo casos excepcionales entre los analistas de la obra de Gracián, las distintas versiones que han surgido a lo largo de este poco más de un siglo de historia sobre su pensamiento pueden ser ciertamente disímiles o incluso contrarias, pero no contradictorias⁵². En general, los autores que se han tomado en serio el esfuerzo de interpretar los escritos de Gracián son conscientes, como hemos podido observar, de que los dos planos que hemos denominado como «clásico» y «moderno» se encuentran insertos e inevitablemente cruzados en el discurso graciano, independientemente de que se le haya dado más importancia a uno u a otro.

En cierta medida, medida que se profundiza en la bibliografía secundaria sobre Gracián, se impone la impresión de que el propio autor disfruta suscitando disputas entre sus intérpretes. A veces, lo que no aparece explícitamente en un texto exige un ejercicio hermenéutico quizás algo forzado para poder sostener que, aunque en el texto no se diga, se puede dar por supuesto. Otras veces, se omite o metaforiza lo que se ha dicho para que no haga sombra a la interpretación que sobre otra línea se está realizando. Entre borraduras y supuestos parece que nos movemos en un laberinto que

52 El siguiente comentario de Aranguren en el prólogo de Cuaderno Gris, nos sirve para expresar nuestra propia postura con respecto a las interpretaciones que de la obra de Gracián se han realizado hasta el momento : «Con mucho gusto prologo este volumen. Creo que la selección realizada por Alfonso Moraleja tanto de las traducciones como de las colaboraciones es excelente. *Su enfoque, aunque distinto del que yo siempre he seguido, puede -tal y como este mismo autor propone- superponerse en buena medida a mis análisis*». (El subrayado es nuestro). En VV.AA. (2002 A) p. 14.

el propio autor hubiera construido para lanzarnos una sonora carcajada desde la tumba.

No una sonora carcajada de burla, sino una sonora carcajada como advertencia de que el ejercicio que intentamos realizar sobre su escrito es expresión pura de nuestra soledad hermenéutica. Gracián pertenece a una época ciertamente relevante por lo que se refiere a la historia en general y, especialmente, a la historia hispánica. Y este período histórico, entendido como un momento *bisagra* que serviría de puente entre el Medievo y la Modernidad, se caracterizaría, precisamente, por la ambigüedad.

A lo largo de esta tesis tendremos tiempo de detenernos con más exhaustividad en el Barroco al que nos estamos refiriendo, pero cabe señalar que si un autor se puede considerar un auténtico filósofo es porque su obra eleva a concepto la realidad de la que surge. Así, la obra de Baltasar Gracián resulta relevante porque, ya se refiera a la sociedad cortesana del XVI-XVII, ya se refiera a cuestiones de retórica o poesía, cuestiones de ética o *psicología*, etc. lo que late continuamente en su letra es la imposibilidad de marcar una detención, un centro único del que, como el período histórico al que él pertenece, carece. La tensión entre la transcendencia y la inmanencia es inevitable en el texto del aragonés si se quiere reconocer en él a un verdadero filósofo. De ahí la carcajada que, consciente o inconscientemente, nos lanzaría desde la tumba: leemos su texto tal y como está tejido, lo leemos como expresión eminente de su época.

En cualquier caso, el ejercicio de contraposiciones es siempre necesario a la hora de abordar la obra de un autor. Y gracias a ese ejercicio -a que *nos ponemos sobre hombros de gigantes*- el trabajo posterior puede abrir nuevos caminos. Nuestra tesis no pretende centrarse en esa discusión: reconocemos que ambos aspectos se encuentran en su reflexión y, ciertamente, en igualdad de condiciones. Pero no es menos cierto que de los dos rostros, se nos antoja que uno de ellos tiene más peso a la hora de medir las consecuencias que pueden extraerse de su apuesta filosófica. Nuestra lectura de Gracián depende así de las lecturas que han visto en él a un autor que, si bien mantiene y conserva el momento de la transcendencia, lo hace conservando un sentido muy fuerte de inmanencia. Así, más allá del peso que pueda observarse de una tradición clásica y, especialmente católica, en sus escritos, lo cierto es que, a la luz general de su obra y, especialmente en *El Criticón*, parece que esa tradición se convierte en una suerte de

rémora o de índice de un pensamiento en tensión irresoluble. Como veremos a lo largo de esta tesis, esa tradición termina aconteciendo como una suerte de salvavidas para situaciones límite, como un último aliento de habitabilidad en un mundo que de una vez por todas se muestra como inhabitable. Y esto, desde luego, no es baladí. Pero lo que tampoco se puede menospreciar son las consecuencias que de ello se pueda extraer, que acercan el pensamiento de Gracián al terreno de una suerte de nihilismo que, cuando aparece en el horizonte de la investigación, generalmente agria el rostro a los intérpretes de su obra.

Los intérpretes que intentan salvar a un Gracián que preconiza un concepto de virtud fuerte, pasan por encima de las cuestiones menos edificantes y más negativas de su obra. Pero, igualmente, aquellos que han señalado ese cruce moderno y secular en Gracián, realizan una interpretación bastante superficial de los motivos y consecuencias de esta suerte de *nihilismo* graciano. Se tilda a su filosofía como *modal* o a su propuesta moral como *egoísta* y poco más, pero realmente creo que no se atiende a los motivos y consecuencias con que este momento de lo negativo cuenta en Gracián. Y ese es el espacio de interpretación en el que esta tesis quiere sumergirse.

Además, cabe destacar una cuestión importante. Baltasar Gracián ofrece una reflexión que, siendo eminentemente barroca, es decir, participando de los espacios comunes que son relevantes en el momento histórico en el que escribió sus obras, no deja de ser cierto que salta los marcos de sus contemporáneos ya que los espacios de referencia, como podrían ser tanto el pensamiento contrarreformista como incluso el de la Reforma, no son espacios en los que Gracián encuentre acomodo. Así, entendiendo su filosofía como una suerte de expresión de la crisis de la *Weltanschauung* cristiana, su texto permite, como intenta probar esta tesis, ser puesto en diálogo más allá de su presente y con autores cuyo pensamiento y propuesta filosófica también tiene mucho que ver con la expresión de la crisis del Juicio y el discurso en el siglo XX. Así, sin jugárselo todo a la fe, pero tampoco en la negación absoluta del mundo, Gracián *exprime*, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, el espacio de inmanencia del que parece ser consciente que no se puede escapar.

4.1. *El Criticón*

Aun cuando cada una de las obras de Baltasar Gracián resuena en todas las demás, al modo barroco en que las mónadas tienen la resonancia de la totalidad en cada una de ellas, es verdad que, en base a ciertas características, *El Criticón* adquiere una relevancia especial, bajo nuestro punto de vista y del de algunos intérpretes, con respecto a las demás.

El Criticón es la obra manifiestamente más extensa del autor y escrita con cierta detención a lo largo del tiempo (tres entregas durante seis años); también es la última obra que escribe, lo que permite considerarla como el *testamento* teórico de Gracián si nos ajustamos a la interpretación de Aranguren según la cual *El Criticón* pertenece al momento de la sabiduría, en este caso «desengañada», de Gracián y, por lo tanto, al momento en el que se juega la importancia de todo lo analizado por su obra, es decir, el momento en el que se cuenta «el curso de la vida en un discurso». Pero a pesar de ello, *El Criticón* ha sido una obra bastante olvidada en comparación con otras como, por ejemplo, el *Oráculo manual*. Quizás debido a que su formato es el de la novela alegórica (relato bizantino), y que pasó a la historia como ejemplo precursor de las posteriores novelas de autoconocimiento, *El Criticón* ha tenido una atención filosófica bastante vaga. A pesar de las resistencias que esta obra ha generado en los intérpretes, el núcleo de esta tesis es *El Criticón*, ya que entendemos que es la obra cumbre del pensamiento de Baltasar Gracián y que es un escrito que aún suscita estimulantes lecturas.

4.1.1. Una lectura en clave benjaminiana

Crítica, fenomenología y alegoría

Más arriba nos referíamos al cambio de perspectiva que sufre Gracián en su biografía intelectual, ampliamente defendido por sus intérpretes. Tras un enfoque ético, más referido a la praxis y más *militante* y activo, en *El Criticón*, y con la cuestión del desengaño, la búsqueda de la «felicidad», que otrora sería el saber hacerse valer en el

mundo entendido como corte, se resuelve en una imposibilidad a través de un difícil camino de observación y precaución que termina convirtiéndose en evitación. Y no se trata de que los protagonistas de esta obra no hagan nada —veremos más adelante que la propia estructura alegórica de la misma convierte la trama en un recorrido paradójicamente estático—, pero es verdad que lo que hacen se reduce al aprendizaje de una estrategia de carácter individual cuyo fin es el de correr el velo del engaño de la experiencia del mundo.

Esto nos lleva a una consideración según la cual esta característica pasividad del *Criticón* tiene mucho que ver con la mirada fenomenológica con la que Gracián afronta la realidad en la que se encuentra inscrito. *El Criticón* narra, pero no narra cualquier cosa, sino que narra la experiencia del sujeto en el mundo. Desde luego, que Gracián no opera desde la pura neutralidad a la que aspiraba la fenomenología posterior ya que, con una virtud de carácter cristiano de fondo, juzga y critica aquello que el sujeto se encuentra a lo largo de su recorrido por la vida. Pero a tenor del momento histórico en el que se sitúa no cabe desmerecer la visión analítica y descriptiva que Gracián realiza de su realidad circundante. Se podría decir que en *El Criticón*, y en base a que el aprendizaje del sujeto está en deuda con sus repetidos fracasos en su empresa de alcanzar la felicidad, nos encontramos ante una suerte de *experiencia de la conciencia barroca*. Y esto es así también porque tanto el desarrollo general de *El Criticón* como especialmente su final, tiene más que ver con un *qué hacer con lo dado* que con un intento de modificarlo. Gracián parece así entender el mundo desde una perspectiva unilateral. Aunque en él se dé el cambio y la mutación constantes, y precisamente por eso, el mundo se ve abocado a su peor versión, resolviéndose la propuesta filosófica de Gracián en una suerte de intento de sobrevivir en el *peor de los mundos posibles*. Pero precisamente en eso, en un intento y una insistencia de habitarlo, no de desaparecer de él. Y este modo de habitar en el mundo, esta tensión y esta mirada fenomenológica que defendemos en Gracián tiene mucho que ver con la figura del melancólico. Creemos que no se ha insistido suficiente sobre la figura de Gracián como figura eminentemente melancólica. Sí es cierto que se ha insistido sobre un Gracián pesimista y negativo, pero pocas veces, por no decir ninguna, su filosofía se ha denominado como *filosofía melancólica* en el sentido, por ejemplo, en el que Walter Benjamin entiende al sujeto

melancólico, especialmente en su escrito sobre el *Trauerspiel* alemán⁵³.

Así, Walter Benjamin guía nuestra interpretación general de *El Criticón*. Desde las categorías que señala como eminentemente barrocas en la obra citada (y con ayuda también de otros textos suyos) realizamos una lectura de esta novela entendiéndola como él entendió los dramas barrocos, a saber: como la expresión de un momento histórico, el del Barroco, cuando ésta (la historia) se ve a la luz de la muerte y la caducidad, es decir, a la luz del concepto de *historia natural*, concepción de la historia a la que tampoco fueron ajenos Lukács y Adorno en sus respectivas reflexiones, especialmente este último. Igualmente, nos acogemos a su teoría de la alegoría, teoría por medio de la cual la alegoría, lejos de entenderse como un mero recurso retórico o vehículo pedagógico, se entiende como el modo de expresión más adecuado a una metafísica que se fundamenta en la falta de sentido. Que *El Criticón* sea una alegoría implicaría hasta qué punto podemos observar en él las señales y las referencias a una realidad atravesada por el signo de la caducidad, atravesada por un tiempo que ha saltado los marcos de la escatología y que simplemente acontece como suceder infinito de degeneración y muerte.

A la luz de la teoría de la alegoría de Benjamin, esta novela muestra, incluso en algunos de sus capítulos, una versión sintetizada del completo de la obra, acercándonos a su desenlace final. Los capítulos en los que los peregrinos toman conciencia de que aquello que fue bueno en el mundo solo puede ya experimentarse como un resto, una ruina, una alegoría que solo funciona a instancias de la contemplación y la memoria se nos antojan como la conclusión final de *El Criticón*, como esa suerte de fama y gloria que, en última instancia, promueve la novela. De hecho, aunque sea una novela y no un drama, *El Criticón* se ajusta muy bien a las categorías benjaminianas con excepción de una de las más relevantes, a saber: el salto teológico. Si Benjamin señala que los alegoristas barrocos finalmente traicionan el espíritu alegórico por medio del salto dialéctico a la divinidad, parece que en Gracián no se da dicho salto, sino que, más bien, lo que se hace es permanecer fiel a ese espíritu que no es más que el de el intento de conformación de la infinitud en la propia finitud, en la propia inmanencia.

53 El origen del 'Trauerspiel' Alemán" en Benjamin, W. (2006) *Obras*. Madrid: Abada. I/1. pp. 223-459.

Finalmente esta filosofía alegórica, o melancólica, es la que consideramos como piedra de toque de la reflexión de Baltasar Gracián y según la cual entendemos que, más allá de sus referencias católicas o sustancialistas, su propuesta filosófica, si bien lo capacita para la crítica, no lo capacita para la constitución de un espacio político lo suficientemente estable que permitiera que esa visión negativa del mundo pudiese tornarse en un proyecto que lo modificara, a diferencia de otros autores contemporáneos suyos que, ante el mismo problema que él se encuentra, sí pueden construir una suerte de proyecto político que sirve de corrector al nihilismo que, bajo nuestro punto de vista, se desprende de la filosofía de Gracián y, en general, de su época.

¿Qué consecuencias tiene en el ámbito de lo político esta filosofía alegórica o melancólica que se pone de manifiesto en *El Criticón*?

4.1.2. Violencia y sociedad

Una característica principal que podemos señalar en *El Criticón* es la conciencia de la violencia. Y además, una violencia muy definida, muy bien delimitada por el texto: esta violencia nunca acontece como externa al sujeto, como una suerte de violencia accidental con la que el hombre se encontrara. La violencia en *El Criticón* es siempre violencia perteneciente a la condición humana, generada a partir de la propia subjetividad en relación con el otro. Incluso los protagonistas viven entre ellos la violencia constante de la separación de sus caminos a lo largo de toda la obra ya que la violencia se puede considerar como inscrita en el sujeto desde el momento en que éste se experimenta a sí mismo como dividido entre la razón y la pulsión: un sujeto dividido es, necesariamente, un sujeto atravesado por una tensión irresoluble.

Pero la representación de esta violencia no es mero capricho pesimista por parte del autor. No se puede reducir a la concreta psicología de Gracián según la cual podríamos denominarlo como una suerte de misántropo. La melancolía que atrapa a la personalidad y la filosofía de Baltasar Gracián es una melancolía producto de una época⁵⁴. Durante el Barroco esta fue una de las pasiones que más preocupó a los

54 La obra clásica sobre la melancolía aparece precisamente durante el barroco, de la mano del médico inglés Robert Burton: Burton, R. (2015) *Anatomía de la melancolía (selección)*. Madrid: Alianza. Otra obra de inestimable valor al respecto es la de Roger Bartra recogiendo textos de la época acerca de este mal de los humores negros: Bartra, R. (1998) *El siglo de oro de la melancolía*. México: Universidad Iberoamericana.

estudiosos. Y es que esta época también se puede denominar, sin faltar a la verdad, como una «era *esencialmente* melancólica»⁵⁵.

El Barroco es una época atravesada de un sentimiento marcadamente luctuoso por el hecho del reconocimiento de una falta de sentido que afecta a todos sus aspectos: política, social o metafísicamente, la vivencia del sin sentido y la lejanía de un Dios que otrora se reconocía como fundamento del mundo. El drama en el que se convierte la vida, una vida que se intenta despojar de todo contenido especialmente desde las instancias contrarreformistas, solo ofrece, en general, dos soluciones: o se intenta cambiar o se deja como está.

En *El Criticón* asistimos a una de las expresiones más radicales y más profundas de este drama, desde luego luctuoso, en el que se ha convertido la existencia. Y que sea una expresión tan relevante del mismo tiene que ver con el hecho de que la violencia que en él se narra es una violencia ciertamente explícita y que en ningún caso se pretende esconder. *El Criticón* nos sitúa ante un mundo en el que resulta, como en el estado de naturaleza hobbesiano, imposible habitar. Más bien, lo que en última instancia sucede es que este mundo invivible, al llegar al final del periplo vital de los protagonistas, ha quedado totalmente incólume. Los peregrinos han pasado por él como fantasmas que ni siquiera hacen ruido con sus cadenas. Su experiencia mundana ha sido la experiencia de un espectador pasivo ante los horrores que la vida le va presentando. Intentar escapar y dejar atrás, *contagiándose* lo más mínimo de cada situación problemática, es el núcleo narrativo de *El Criticón*.

Ante este hecho, nos preguntamos en la segunda parte de esta tesis, cuáles son las consecuencias de que esta violencia que domina la vida quede totalmente a su libre albedrío. Con ayuda de los estudios de René Girard al respecto, podemos dar cuenta del hecho de que uno de los fundamentos de la construcción de lo social y, por tanto, de la construcción de un cierto proyecto político, es el de la gestión de la violencia. Igualmente, en la época en la que se escribe *El Criticón* la cuestión de la violencia aparece como una cuestión ciertamente relevante en la mayoría de los tratados acerca de lo político que, además, son el origen de la moderna ciencia política. Así, recordando a

55 Hacemos honor al título del trabajo de Fernando Rodríguez de la Flor, *Era melancólica*, uno de los escritos más lúcidos y sugerentes por lo que hace al estudio del barroco hispano y de su faceta más sombría y pesimista, más saturniana: Rodríguez de la Flor, F (2007) *Era melancólica*. Islas Baleares: José J. Olañeta.

Maquiavelo, Erasmo o Lutero, nos detenemos en Thomas Hobbes que, nos parece uno de los interlocutores más interesantes para poner en relación con Gracián, toda vez que, perteneciendo al mismo momento histórico, y encontrándose con la misma problemática, algunas de sus coordenadas son diametralmente opuestas, del mismo modo que sus soluciones. Y es que, lo que resulta como punto de partida para Hobbes, a saber, el estado de naturaleza previo al pacto social, es para Gracián, precisamente, el punto de llegada: la historia. El espacio para la construcción de un proyecto político y de una gestión de la violencia en Hobbes es en Gracián ya el punto final y la experiencia de la imposibilidad misma de cualquier proyecto político.

De la mano de Carlos Soldevilla y su análisis de la propuesta de comunidad que podemos encontrar en Gracián, señalamos que, en definitiva, su proyecto político solo se puede entender como una *salida de incendios* de una situación que resulta invivible y que, precisamente por ser una solución última, no puede remontarse en dirección a un proyecto político universal. De hecho, esta solución graciana parece tener mucho más que ver con lo único a lo que se puede aspirar para poder sobrevivir en un mundo en el que el espacio público ha quedado arrasado y en el que solo se puede gestionar vínculo con los iguales, pero nunca con el *otro*. Así, una situación tal se nos antoja como el sello inequívoco de una importante carga de nihilismo en el proyecto filosófico de Baltasar Gracián, y es lo que intentamos mostrar en esa parte de la tesis.

4.1.3. Lenguaje e imposibilidad de la comunicación

Si en las primeras dos partes de este trabajo hemos intentado demostrar ese aspecto de lo negativo que afecta tanto a la ontología (una ontología alegórica) como al proyecto filosófico-político de Gracián, finalmente queremos dar cuenta de que incluso este momento de lo negativo se encuentra totalmente inscrito en el núcleo mismo de la filosofía de Gracián, que es, a nuestro parecer, el lenguaje.

Los escritos de Baltasar Gracián han sido un campo especialmente fructífero por lo que hace a los estudios en campos como la filología, ya que, en la línea del espíritu literario barroco, Gracián es una de las figuras más relevantes de ese tan importante Siglo de Oro de las letras hispánicas. La escritura de Gracián atraviesa todos los registros posibles, como demuestra la lectura de su obra, en la que podemos recorrer

todo el catálogo de modos literarios, desde el sintético aforismo hasta la narración novelada. Pero no solo por su forma, también por el propio contenido de su discurso, se puede considerar que el lenguaje es eje principal sobre el que gira su reflexión.

Así, en *Agudeza y arte de ingenio*, no solo nos encontramos ante uno de los *manuals* de retórica más importantes por lo que a este campo de estudio se refiere, sino que además encontramos en él toda una propuesta epistemológica, un modo de afrontar el problema del saber y la verdad desde el fundamento de un discurso agudo, alejado del silogismo escolástico, y con la exigencia de belleza; exigencia esta en la que Gracián insistirá como vehículo o mediación del discurso.

Y esta belleza se encuentra indisolublemente ligada a la cuestión del gusto, categoría de la que se puede decir que el autor aragonés es uno de sus indiscutibles padres. El gusto atravesará todas las capas de la reflexión de Gracián, convirtiéndose en uno de sus principales conceptos, y resultando fundamentalmente esencial por lo que se refiere al lenguaje, especialmente cuando este es lenguaje compartido, es *diálogo*.

En la segunda parte de este trabajo queríamos dar cuenta del hecho de que este hablar gustoso que comparten los sujetos se convertía en el núcleo duro de la sociabilidad o lo político en Gracián. Si este diálogo compartido, que, sin el gusto como mediación, se convierte en un discurso árido y poco atractivo, es el máximo que podemos esperar de las relaciones entre los individuos, lo cierto es que en *El Criticón*, las más de las veces, asistimos a experiencias discursivas, especialmente diálogos, en los que la comunicación queda totalmente fracturada. Ese modo tan imprescindible para generar relaciones vinculantes aparece continuamente socavado en la experiencia vital de los protagonistas de la novela, haciéndoles asistir (al igual que al lector) a un más que extenso catálogo de imposibilidades comunicativas y de fracasos lingüísticos. Y es que, el problema de la falta de sentido aparecerá continuamente como el obstáculo insalvable que hace naufragar todo intento de construcción de *puentes* que nos permitan acercarnos al otro y que la experiencia sea provechosa y edificante.

Así, en esta tercera parte de la tesis nos centramos en analizar todos esos episodios de fracaso comunicativo, haciendo justicia a su insistente presencia en la novela de Gracián y considerando, por tanto, que una presencia tan recurrente no puede ser mera casualidad. Si bien Gracián reconoce que la única salvación del hombre

pertenece al espacio del lenguaje, muy barrocamemente también nos hace partícipes de que esa salvación tiene un rostro especialmente oscuro y perverso que no puede ser simplemente dejado de lado⁵⁶. La línea que separa la salvación de la condena se convierte en una línea ciertamente borrosa cuando uno se detiene a observar el modo en que la fenomenología de Gracián da cuenta de la experiencia discursiva. El habla en Gracián se encuentra continuamente atravesada del peligro del fracaso, pues al tratarse un decir que gira en torno al profundo problema de la imposibilidad de la fijación de sentido —causa principal de la proliferación alegórica—, siempre apunta más allá de sí, más allá de la comunicación, convirtiéndose también en la más potente herramienta a la hora de ejercer una suerte de poder sobre el otro, que nos permita dominarlo y, lo que es bastante peor desde la mirada graciana, engañarlo.

Tomando en cuenta esta cuestión, nuestro recorrido por las fallas del lenguaje en *El Criticón* nos permitirá contemplar el modo más descarnado en el que Gracián nos pone sobre aviso acerca de los peligros que conlleva el terrible descubrimiento de que quizás, más allá de Dios y de las cosas, no tenemos nada que esperar y que, precisamente ese *Dios* y esas *cosas* no dejan de ser el constructo inevitable de un ser que tiene que sobrevivir en la ficción de que hay algo y *no más bien nada*. Y ante esta nada podemos ser testigos de como incluso Gracián reconoce que es absolutamente necesario un acuerdo en el sentido, sea este el que sea, o aunque tenga que cumplirse empeñando la Verdad. Podremos así comprobar en un episodio particular de *El Criticón* que, si el descubrimiento del desengaño es la verdad de que la única verdad del mundo es que la verdad no acontece y, por tanto, no acontece el sentido, haciendo que dicho mundo se torne en un espacio inhabitable, el único modo de sobrevivir en él, de poder mantenerse siquiera a flote, será en la construcción de una ficción compartida.

Esto nos sitúa ante un Gracián que no puede considerarse pasado de moda o superado, sino todo lo contrario: Gracián nos está mostrando una lección implacable sobre la realidad de nuestro propio presente, permitiendo que podamos entrar en diálogo con él para comprender y afrontar los problemas que hoy mismo se nos antojan como materia de estudio y, en muchos casos, de aflicción. Un ejemplo de esta relación con la

56 No sobra aquí referirse a que esta cuestión no se encuentra muy alejada de la mirada y el análisis sobre el *pharmakon* platónico, “La farmacia de Platón”, que realiza Jacques Derrida en: Derrida, J. (1997) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. pp. 91-263.

actualidad lo ilustramos en el breve diálogo que introducimos con Ernesto Laclau⁵⁷. Laclau es una figura de referencia para cualquier discusión actual sobre filosofía política. Además, es un autor cuya reflexión política está íntimamente ligada a la reflexión sobre el lenguaje y las cuestiones del sentido, la verdad y la ideología. Atendiendo a Laclau observamos que Gracián ya en el siglo XVII está disponiendo el campo de juego de lo social y sus fundamentos de una manera análoga al filósofo argentino, reconociendo que la sociedad encuentra su raíz en el lenguaje y la retórica, en el modo en que gestiona su relación con el lenguaje y la verdad. Ambos autores se encuentran ante la incómoda realidad de que el juego de lo social se funda en la necesidad de un *cierre* (de un *sentido*, de una *verdad* para Gracián) que es absolutamente imposible. Desde luego, ambos autores afrontan esta verdad de la no-verdad de una manera totalmente diferente ya que, principalmente, sus momentos históricos no son el mismo. Pero en cualquier caso, ambos señalan con el mismo énfasis que el propio fundamento de lo social es inevitablemente ficcional y traumático.

Así, esta tercera y última parte de la tesis, si bien nos muestra probablemente el rostro más oscuro de filósofo aragonés, también nos sitúa ante el inevitable reconocimiento de una de las reflexiones más agudas y perspicaces por lo que al análisis de la condición humana y filosófica se refiere, pues está reconociendo de una manera ciertamente ajustada el modo en el que el lenguaje ha dejado ya de ser algo obvio y ejerce una suerte de discontinuidad y *crisis* en el seno de lo real, del mismo modo que señala, con la misma justeza y puntería, en dirección a los mecanismos más profundos de la sociabilidad.

57 Laclau, E. (2014) *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Argentina: FCE.

I. ALEGORÍA

INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto de las cuestiones centrales de las que se ocupa esta tesis, se encuentra la de la alegoría considerada como lenguaje ontológico, es decir, como modo de expresión eminente de una realidad concreta y, por tanto, como modo de expresión del ser de dicha realidad.

Uno de los autores que más se ha tomado en serio la cuestión de la expresión y el lenguaje en la filosofía es Walter Benjamin. Esto le llevó a analizar el drama barroco alemán entendiéndolo como un modo de expresión que, lejos de poderse reducir a un mero capítulo de la historia del arte, abría el horizonte de su discurso y lo hacía para *decir* su propia época.

No fue hasta la teoría de la alegoría de Benjamin, que esta figura literaria pudo arrancarse a las manos de la teoría retórica. Es cierto que no siempre se consideró a la alegoría como una figura del discurso cuyo fundamento es meramente pedagógico en orden a mostrar, por medio de metáforas (o metáforas continuadas, como en el caso de las narraciones alegóricas), conceptos de carácter abstracto y así facilitar su comprensión. En sus inicios, antes siquiera de que pudiera señalarse como una forma de discurso definida, la alegoría remite al hecho de que lo que se dice pueda estar significando otra cosa que la que efectivamente se está diciendo. Así, la alegoría, aún sin reconocerse como una figura bien delimitada frente a otras posibles del discurso, nace como un procedimiento de interpretación de textos en un momento de crisis. Es con el paso de la Grecia arcaica a la clásica (siglos VII y VI a.c.) que, en orden a comprender el discurso de poetas como Homero, que por las circunstancias históricas comienzan a *naufregar* en su significación, los intérpretes de dichos poemas se ven obligados a forzar la literalidad del texto para así poder adecuarlos a nuevas exigencias de sentido.

El decir alegórico (o decir que se diferencia del decir del *ágora* y que, por tanto, se diferencia del decir corriente o público) se achacará siempre que el discurso ante el que el sujeto se encuentra pueda ser equívoco y no refiera a un sentido unívoco. Será ya con Aristóteles y las retóricas latinas que se fijará la alegoría como una figura o tropo

del discurso, entre otras. Y esta fijación en una suerte de taxonomía de los modos del decir, o modos de adornar el discurso, será la tónica de la alegoría hasta nuestros días. Durante el medievo y en relación con la lectura de las Sagradas Escrituras, la alegoría seguirá refiriendo a un modo específico de interpretarlas junto con otros modos posibles, alcanzando su faceta pedagógica el más alto nivel en los sermones, sirviéndose la Iglesia de ella como vehículo ideal por el que explicar vicios y virtudes al pueblo. Esta pedagogía será utilizada, generalmente, en toda suerte de discursos de carácter moral: ya sea en obras poéticas como *La divina comedia*, o filosóficas como la *Utopía*, este modo de discurso será la vía más corriente para poder dar un formato inteligible a los conceptos más difíciles y abstractos.

Después de su auge durante el Barroco, ya en la Modernidad, el discurso alegórico pierde fuerza y, de mano del pensamiento estético, se comienza a dar importancia al símbolo como modo de expresión de lo bello, que es lo propio del arte, frente a la alegoría, que se entiende ya como un procedimiento pedagógico desgastado que no tiene operatividad alguna en el terreno estético.

No será hasta la teoría de la alegoría de Walter Benjamin que este modo de discurso volverá a ser puesto en cuestión y dotado de importancia y dignidad. Se podría decir que con Benjamin la alegoría llega al punto de su *autoconciencia*. Y esto por una cuestión. Benjamin se toma muy en serio eso que sucede con la alegoría y que se ha estado dando por supuesto a lo largo de toda su historia, a saber: que su modo de proceder se basa, precisamente, en la posibilidad de alterar radicalmente la relación significado-significante. Benjamin se acerca directamente al *nacimiento* de la alegoría puesto que él llama la atención sobre la misma en una época como es el Barroco, época en la que el discurso alegórico alcanza su mayor importancia y su uso más generalizado. Y decimos que se acerca al *nacimiento* de la alegoría, pues esta nace como intento de encajar un discurso que por razones históricas ya no es operativo con el nuevo estado de cosas. Igualmente, el Barroco, como inmediata antesala de la Modernidad, se puede considerar un momento crítico en cierta manera análogo al del paso de la Grecia arcaica a la clásica.

Por otro lado, Benjamin toma en cuenta otra característica del decir alegórico que es ciertamente relevante. La alegoría no solo es un método de interpretación o un modo por el cual se puede romper la relación significado-significante, sino que la alegoría es también un modo de conservación. Fijándose en el devenir alegórico en la cristiandad medieval, Benjamin dará cuenta de que aquello que se alegorizaba se pretendía a su vez superar, pero finalmente lo que sucedía es que en esta superación operaba una suerte de conservación. La destrucción del panteón griego por parte de los cristianos y su uso alegórico permitió, precisamente, conservar dicho panteón para la posteridad. Así, Benjamin se da cuenta de que, lejos de ser un mero tropo discursivo con carácter ideológico o pedagógico, la alegoría es un modo de expresión con un marcado carácter ontológico y que, enfáticamente, refiere a una ontología cuya característica más marcada es la falta de sentido y, por tanto, una suerte de crisis del *ser*. De esta manera, el alegorista será, a ojos de Benjamin, un sujeto marcado por la melancolía. El sujeto melancólico, al que creo que podemos considerar como una *figura del Espíritu*, será el sujeto cuyo discurso propio es el alegórico, pues es un discurso cargado de ambigüedad y de duelo. Ante la pérdida de sentido, el melancólico hace lo posible por conservarlo aunque sea al precio de su caducidad y fragmentación: el melancólico sabe que el sentido no es recuperable, pero no puede cumplir ese duelo de modo que queda entregado sin remedio al *furor* del discurso alegórico, que le enreda en un movimiento infinito de significante en significante.

Bajo nuestro punto de vista, se puede leer *El Criticón* de Baltasar Gracián usando de las categorías benjaminianas sobre el Barroco y el *Trauerspiel*, y utilizando su teoría de la alegoría y del sujeto melancólico, con muy fructíferos resultados. Benjamin nos permitirá dar cuenta de cómo la tensión entre inmanencia y trascendencia puede convivir en el discurso de Gracián sin que por ello el intérprete se tenga que ver obligado a elegir entre una disyuntiva dicotómica. Si Benjamin no se equivoca en sus intuiciones acerca de la alegoría y el Barroco, es posible que encontremos en Gracián el cumplimiento más acertado de una filosofía melancólica para la que el discurso alegórico es un modo de decir ontológico que expresa una realidad cuyo fundamento es, precisamente, la falta del mismo.

A continuación, expondremos con más detención estas cuestiones comenzando por una breve historia de la alegoría, ya que nos parece relevante en orden a ilustrar, de manera general, los principales movimientos que este modo del discurso ha tenido hasta nuestros días y el papel que, dentro de su historia, tiene la teoría de la alegoría de Walter Benjamin. En una segunda parte, analizaremos la propuesta de Benjamin por respecto a su teoría de la alegoría y, en general, a su análisis del Barroco y del *Trauerspiel* en el *Origen del Trauerspiel alemán*, sin desatender a otros escritos suyos, para finalmente realizar una lectura⁵⁸ hermenéutica de *El Criticón* en base a estas categorías y comprobar si, en efecto, tal lectura ofrece una interpretación posible y soluciona ciertas aporías de la obra magna de Baltasar Gracián.

1. BREVE HISTORIA DE LA ALEGORÍA⁵⁹

1.1. Alegoría greco-latina

Siglos VII y VI a.C.: el paso de la Grecia Arcaica a la Grecia Clásica.

El surgimiento de la alegoría acontece en un periodo histórico caracterizado por el cambio y la crisis. Es en el marco de los cambios sociopolíticos ocurridos en la Grecia de los siglos VII y VI a.C. que este modo de *decir* aparece sin tomar realmente conciencia de ello. La introducción de la moneda en Grecia, y por tanto su expansión, los cambios sociales y políticos propiciados por las reformas de Solón y las reformas constitucionales de Clístenes, que generan una nueva concepción de la ley, así como los cambios en la literatura griega⁶⁰, haciendo de la lírica el sustituto de la épica, son el

58 Recogemos aquí el envite *lanzado* por Jose Luis Villacañas en una nota a pie de página (nota 2) de su artículo “El esquema clásico en Baltasar Gracián: continuidad y variación”, donde afirma que «Todavía está por estudiar de una manera efectiva la obra de Gracián desde las categorías que forjara Benjamin en esta obra». “El esquema clásico en Baltasar Gracián: continuidad y variación” Eikasía. Revista de Filosofía, año V, 37 (Marzo 2011). p. 211.

59 Para este apartado nos basamos en: Zafra Varo, J. (2007) *Alegoría y metafísica*. Granada: eug.. El estudio de Zafra nos resulta relevante no solo por la exhaustividad de su análisis, sino porque el mismo está enfocado a las relaciones entre alegoría y filosofía a lo largo de la historia. Otras obras de consulta: MacQueen, J. (1970) *Allegory*. London: Methuen & Co Ltd.; Honig, E. (1982) *Dark conceit. The making of allegory*. Hanover: Press of New England. Highet, G. (1996) *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Mexico: FCE. Ricoeur, P. (2011) *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.

60 Puede verse al respecto: Lesky, A. (1989) *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos. Así como: Martínez Marzoa, F. (2005) *El saber de la comedia*. Madrid: La balsa de la medusa; (2006) *El decir griego*. Madrid: La balsa de la medusa.

marco crítico bajo el que el antiguo discurso comenzaba a no ser efectivo. A estos cambios hay que añadir uno de los más relevantes, y es el referido a las relaciones que se dan entre el ámbito poético y el religioso. La presencia de los dioses en la composición de la poesía en la Era Arcaica se tenía como una cuestión esencial y, si bien en la poesía de Homero, Hesíodo o Píndaro se reconoce un valor y un peso específico a la presencia del Dios frente a la presencia de la musa por lo que respecta a la inspiración y composición del poema, será con Simónides, nacido en torno al 557 a.C., donde se produzcan cambios radicales con respecto al estatuto de la labor poética. Simónides será el primer poeta en recibir una remuneración por sus composiciones así como en desacralizar la poesía al compararla con un arte como el de la pintura (que tanto tiene que ver con la “ilusión”) y hacer de la memoria una mera técnica.

Por otro lado, la relación entre poetas y dioses no se reduce a cuestiones de inspiración. El poeta es mediador cultural desde el momento en que su poesía establece las bases del imaginario teológico griego. Así, uno de los puntos clave de esta relación entre religión, poesía y sociedad en el cambio de la Grecia Arcaica a la Clásica, será el hecho de que la poesía de Homero y Hesíodo puede señalarse como el lugar eminente donde se juega una problemática hermenéutica que conllevará el nacimiento de la alegoría como modo de lectura y comprensión del poema.

Crítica y defensa de Homero y Hesíodo: surgimiento de la alegoría.

“Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo cuanto es objeto de vergüenza e injuria entre los humanos.

Y contaron muy a menudo acciones vituperables de los dioses: que robaban, cometían adulterios y se engañaban unos a otros.

Es que los mortales creen que los dioses han nacido y que incluso tienen vestidos, voz y figura como ellos.

Pero si los bueyes, caballos, y leones tuvieran manos y pudieran dibujar con ellas y plasmar imágenes, como los hombres, dibujarían las figuras de sus dioses y crearían cuerpos, los caballos con formas de caballos, los bueyes de bueyes, tal como fuera la figura que cada uno poseyera.

Los etíopes afirman que sus dioses son de nariz ancha y negros, y los tracios, que tienen los

ojos azules y el pelo pelirrojo.”⁶¹

De este modo se expresa Jenófanes de Colofón (580-475 a. C.) en referencia al contenido de la poesía de Homero y Hesíodo. Es Jenófanes el primer crítico expreso de estos poetas, siendo el punto de partida de una problemática entre filosofía y poesía que llegará, en el ámbito de la “literatura” griega, hasta la cuestión del papel de los poetas en la polis y su consecuente condena en la *República* de Platón.

La crítica de Jenófanes no se refiere tanto al estatuto de Homero y Hesíodo como poetas, sino más bien a su papel como educadores de los griegos, denunciando en la poesía homérica vicios contrarios a la buena organización de la polis. Ante este ataque al poeta aparece la defensa de Teágenes de Regio. Teágenes se verá impelido a interpretar la poesía del poeta para guardar su buen nombre, disponiendo de este modo los fundamentos de lo que se denominará *alegoría física* (es decir, la interpretación de ciertos hechos en relación con las fuerzas de la naturaleza), en la línea de los filósofos de su tiempo, y lo que se denominará también *alegoría psicológica* (es decir, la interpretación de ciertos hechos en relación con las potencias espirituales), construyendo de esta manera un sistema que perdurará, no sin cambios, hasta el siglo II d.C.

La alegoría aparece así en un momento de crisis, de cambio epocal, en estrecha relación con el nacimiento de la filosofía y en el que parece que cierto lenguaje pasado es difícilmente asimilable en un momento presente. Por otro lado, hay que señalar el valor político del proceder alegórico ya que muestra dos facetas previas a su institución como mera figura de adorno del discurso, como mera retórica, teniendo que ver con la superación de la tradición y, a su vez, con la conservación de la misma: faceta regresiva⁶² y faceta transgresiva⁶³ de la alegoría.

Así, desde su mismo comienzo, se juega en la interpretación alegórica una dialéctica entre pasado y presente que acompañará el desarrollo de la misma a lo largo de su historia.

61 García Gual, C. (1992) *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza. p. 249.

62 Honig, E. (1982) *Dark conceit. The making of allegory*. Hanover: Press of New England.

63 Detienne, M. (1981) *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.

La alegoría moral

Se puede considerar la interpretación de Teágenes como precursora de dos tipos de alegoresis: la *física* y la *psicológica*, coexistiendo ambas desde el principio. Será a mediados del siglo V a.C. que la *alegoría psicológica* se desarrollará plenamente dando paso a un nuevo tipo de alegoría que podemos denominar *alegoría moral*. Igual que el desarrollo de la alegoría en sus versiones física y moral acontece al abrigo de una serie de cambios relevantes en el ámbito social y político en los siglos VII y VI, el detrimento de la *alegoría física* en favor de la *psicológica* y la *moral*, considerándose a Anaxágoras como su precursor, puede señalarse también por cambios producidos al mismo nivel durante el siglo V.

El siglo V está marcado, durante su primera mitad, por la expansión imperial de Atenas y por la Guerra del Peloponeso con Esparta, guerra por la que se verá afectado todo el mundo helénico. Este siglo se verá marcado también por tensiones de carácter social al abrigo de los cuales nacerá la retórica⁶⁴.

Es necesario tener en cuenta la importancia que para el surgimiento de la retórica poseen los problemas con el litigio de la propiedad de las tierras. Tras la sublevación democrática contra Hierón y Gelón, que habían ordenado expropiaciones con el fin de poblar Siracusa distribuyendo las tierras entre los mercenarios, se intentó volver a la situación anterior a la expropiación. Pero era conflictivo realizar el nuevo reparto de las tierras en base a su propiedad. De este modo, la “elocuencia” se vuelve una herramienta fundamental para salir victorioso en el litigio, haciendo que el arte de la retórica surja dentro de un espacio de conflicto social en Sicilia y rápidamente en Atenas:

“Resulta curioso comprobar que el arte de la palabra está ligado originariamente a una reivindicación de la propiedad, como si el lenguaje, en cuanto objeto de una transformación, condición de una práctica, se hubiera determinado, no a través de una sutil mediación ideológica (como ha sucedido a tantas formas de arte), sino a partir de la socialización en su máximo grado de desnudez, afirmada en su brutalidad fundamental, la de la posesión de la tierra: se comenzó -entre nosotros- a reflexionar sobre el lenguaje para defender las posesiones. En el nivel del conflicto social es donde nace un primer esbozo teórico de la *palabra fingida* (diferente de la palabra ficticia, la de los poetas: la poesía era

64 “La retórica antigua” en: Barthes, R. (1993) , en *La aventura semiológica*. Madrid: Paidós. pp. 85-162.

entonces la única literatura; la prosa sólo posteriormente accede a este estatuto.”⁶⁵

Los maestros de este nuevo arte serán Empedocles de Agrigento, Córax de Siracusa (primero que hará pagar sus lecciones) y Tisias, alumno de Córax.

Así, la sofística, inseparable en este período de la retórica, acontece como modo de defensa de ciertos intereses particulares haciendo que la *palabra* actúe en detrimento del principio de *isegoría*. Bajo el arte del sofista la lengua se entiende como un mecanismo convencional y las palabras sustituyen sus significados originarios por significados relativos según los casos. El lenguaje se ve incapacitado para nombrar la realidad y, a su vez, las cosas adquieren un nuevo estatuto bajo el cual es el hombre quien les da su medida. Se empiezan así a leer los textos poéticos bajo una nueva luz alejada de la *física* y en estrecha relación con el aumento de la censura, dado el fervor religioso que causó la guerra de Peloponeso y la epidemia de peste en Atenas durante aquellos años.

Uno de los ejemplos más acabados, y que mejor ilustran esta nueva alegoría de carácter moral, será la narración de Pródico sobre encuentro de Heracles con la *virtud* y el *vicio*⁶⁶, narración alegórica que contará con una serie de imágenes y analogías que perdurarán a lo largo de la historia. En esta narración, el joven Heracles se retira a un lugar solitario con el fin de reflexionar acerca de qué camino debe seguir, si el de la virtud o el del vicio. Se le aparecen entonces dos mujeres, cada una participando de un distinto tipo de belleza. Una de ellas se caracteriza por su belleza natural, por su pudor y modestia, y por la blancura de su traje. La otra, en cambio, se caracteriza por una belleza artificiosa a base de afeites, de carácter altivo, atrevida. Ambas se postulan ante Heracles como camino a seguir. De este modo narra Pródico, según Jenofonte, la educación de Heracles por la Virtud.

En esta narración se puede observar un precedente de lo que se más adelante se denominará *alegoría deliberada*, a saber: una construcción discursiva intencional por parte del autor donde acontecen sucesos que nos quieren remitir a una lectura subyacente. No sólo se encuentra en la narración de Pródico la personificación de los

65 Barthes, R. (1993) p. 90.

66 Sofistas (1996) *Testimonios y fragmentos*. Edición de Antonio Melero Bellido. Madrid: Gredos. pp. 254 y ss.

conceptos morales, sino que, además, la propia construcción del texto, el modo en que se sitúan los personajes, sus intervenciones y el contenido de su discurso, forman ya en su origen una versión muy determinada de este tipo de alegoría que ya no trata de intentar interpretar un texto dado, sino de construir conscientemente una narración frente a la cual el lector se vea obligado, por parte del autor, al ejercicio de la interpretación.

Platón

Un autor que merece la pena señalar dentro de este breve recorrido por la historia de la alegoría es Platón. Platón aparece dentro del conjunto de autores que ejercitan el tipo de alegoría que hemos denominado como *deliberada*. Tanto el mito de la caverna como el mito del auriga o el símil de la línea o de la partera, son momentos de sus diálogos en los que se puede observar el ejercicio de esta técnica⁶⁷.

Discusión que no es parte de nuestro cometido es la que se refiere a qué es lo que realmente está sucediendo cuando Platón realiza, especialmente en *La República*⁶⁸, su crítica a los poetas, crítica que se salda con la expulsión de los mismos de la polis. Lo que me interesa señalar es que Platón ya se encuentra, como apuntábamos arriba, ejercitando la denominada *alegoría deliberada*. Además, la alegoría en Platón es una alegoría cuyo fin implica un fuerte componente didáctico (la *paideia* socrática), característica que acompañará a la alegoría en su historia y que será uno de los principales motivos de su mala prensa a partir de la Modernidad.

Es claro y explícito, y en el propio diálogo se presentan así, que estas alegorías son siempre modos de expresar otra cosa: el proceso para llegar al conocimiento, la relación entre razón y pasiones, etc. E incluso el uso de los mitos por parte de Platón siempre cuenta con un fuerte carácter instrumental, no tanto referido a dar cuenta o no de ellos, o a interpretarlos, sino más bien a introducirlos dentro del diálogo como instancias mediadoras. De este modo, nos encontramos en Platón con uno de los puntos

67 Con respecto al modo en que Platón construye sus diálogos, y al repertorio de técnicas de *distanciamiento dialógico* utilizadas por él en orden a generar un texto cuya forma y contenido se coimplican de manera radical, en orden a señalar la brecha entre el ámbito de lo óntico y el de lo ontológico (posible interpretación de los textos platónicos), merece la pena señalar a: Martínez Marzoa, F. (1996) *Ser y diálogo. Leer a Platón*. Madrid: Istmo.

68 Platón (2014) *República. Parménides. Teeteto*. Edición de la República a cargo de Conrado Eggers Lan. Madrid: RBA.

culminantes de la literatura clásica griega por lo que se refiere al uso expreso de la alegoresis.

Cínicos y Estoicos

Tras Platón, en los cínicos y, especialmente, el ámbito de la filosofía estoica, la exégesis alegórica tomará un carácter más activo en su acercamiento a los textos, haciendo uso de una hermenéutica más *violenta* en la defensa del sentido deseado y no tanto en la de la dignidad de Homero. Es un momento también de tensión en la sociedad griega, momento de cambios propiciado por la crisis de la polis como modelo y por las consecuencias derivadas de la guerra del Peloponeso, desembocando en un pesimismo intelectual que conllevará tanto una desconfianza hacia el ámbito de lo religioso como el devenir de la fe popular en superstición, en temor constante del poder de los dioses. La alegoría comenzará a perfilarse así, más allá del intento de encontrar la verdad escondida (*alétheia*) en el discurso, como una figura retórica del pensamiento cuya naturaleza derivará de la metáfora.

Los estoicos ven que el lenguaje tiene una naturaleza de carácter deíctico: se señala con la palabra una referencia al mundo según la estructura del mismo conforme a los postulados físicos de estos. Pero la naturaleza ambigua de la palabra resulta problemática en este respecto. Y aquí es donde aparece la alegoría, convirtiendo la ambigüedad en polivalencia, produciendo una cadena de significación que se aleja cada vez más del sentido primario. Ante el peligro de este uso alegórico, se comienzan a generar reglas que ponen límite al recurso de la sustitución. Además, hay que señalar el uso de la etimología por parte de los estoicos como recurso que intenta subsanar la desarmonía entre palabra y mundo, buscando el supuesto sentido originario que subyace como huella en la palabra y que apunta a la armonía originaria de ésta con la realidad. En última instancia, la importancia de la alegoría en el pensamiento estoico se puede cifrar en el hecho de que les permite dar cuenta de la heterogeneidad de fuentes de las que bebe su teoría⁶⁹. Los cínicos, a la par que Platón, y luego los estoicos, intentan dotar de un lenguaje propio al universo moral y psicológico inaugurado por Sócrates y los sofistas. La alegoría aparece así como un recurso que permite, en un ámbito de crisis y

69 Buffière, F. (1973) *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Letres.

de contradicciones, ajustar lo heterogéneo dándole la apariencia de lo coherente y homogéneo.

Aristóteles

La reflexión más relevante y acabada por lo que al lenguaje se refiere durante el periodo de la Grecia clásica es la de Aristóteles. Su *organón*⁷⁰ atravesará la historia hasta nuestro días, siendo el fundamento de todo el desarrollo de la lógica medieval hasta el inicio de la lógica formal moderna. El empeño de Aristóteles a este respecto se puede definir como la pretensión de analizar los diferentes modos del discurso, en orden a establecer los límites precisos de un decir que resulta problemático desde el momento en que se muestra en desarmonía con lo que dice. Gran parte de su trabajo intenta señalar las imposibilidades del discurso y la evitación de que el mismo se convierta en mera herramienta con la que, como los sofistas, confundir y embelesar al auditorio.

La principal aportación de Aristóteles en la historia de la alegoría proviene de su comprensión de la metáfora. Para el estagirita, la metáfora se funda en la analogía. Más que un mero ornamento del discurso, señala a una habilidad para descubrir relaciones: operación lógica por la que se revela el parentesco genérico entre lo que se dice y lo que se quiere decir. De este modo, Aristóteles sienta las bases de una suerte de *epistemología de la alegoría*, ya que, hasta él, la alegoría había permanecido fuertemente vinculada con su herencia mítica. Aristóteles descubre una función cognitiva, un tipo de *racionalidad* en la metáfora, íntimamente ligado con la *verosimilitud*⁷¹ (en orden a la imitación -*mimesis*-) que trata en la *Poética* como función principal de la poesía. Así, Aristóteles se aleja de una interpretación didáctica de la poesía exonerándola de toda responsabilidad respecto de las cuestiones morales. El arte no tiene que ver para él con la verdad o la opinión, sino que le basta con ser verosímil. Así, la extensión del concepto aristotélico de metáfora será determinante por lo que se refiere a la reducción, posteriormente, de la alegoría como figura del pensamiento referida a la *elocutio* y su paso a formar parte del discurso como mera figura retórica.

70 Aristóteles (1982) *Tratados de lógica (órganon). Categorías. Tópicos. Sobre las refutaciones sofísticas*. Madrid: Gredos. Y Aristóteles (1988). *Tratados de lógica (órganon) II. Sobre la interpretación. Analíticos primeros. Analíticos segundos*. Madrid: Gredos.

71 Aristóteles (2011) p. 951 (1451b).

Finalmente, también de la concepción aristotélica de la metáfora será herencia la comprensión de la alegoría como *metáfora continuada* o conjunto de metáforas encadenadas.

Las escuelas de Alejandría y Pérgamo

Hasta Aristóteles hemos podido dar cuenta ya de varios tipos de alegoresis según la “traducción” que de los poemas homéricos se realizaba, a saber: la *alegoría física*, la *moral* y la *psicológica*, además del método etimológico de las escuelas estoicas. Uno de los momentos relevantes de la interpretación alegórica en este periodo aparece con las disputas entre las escuelas de Alejandría y Pérgamo, permitiéndonos pasar de una alegoría referida a la traducción del texto a una alegoría que tiene más que ver con la actitud y criterios seleccionados por el intérprete⁷².

Esta polémica gira en torno a la cuestión de la conservación de la literatura clásica. En el helenismo se realiza la criba, la selección y ordenación del corpus clásico, primero por parte de los bibliotecarios y filólogos alejandrinos y posteriormente por los de Pérgamo.

La escuela de Alejandría se basa en una interpretación de carácter *esteticista*. Su figura clave la encontramos en Erastótenes. Erastótenes desvincula los textos homéricos de cualquier tipo de interpretación moral. Su crítica no se dirige ni a los textos ni al poeta, sino a los intérpretes que habían hecho de Homero algo así como un sabio universal. Excluye así cualquier función didáctica, reforzando y reivindicando su dimensión estética. Junto con Erastótenes se encuentra Aristarco, quien fue también director de la biblioteca de Alejandría y que propondrá un método alternativo a la exégesis alegórica: el método filológico. Este método se basa en el buen sentido y en la atención a la lengua misma de Homero en orden a terminar con las hipótesis sin fundamento surgidas de la errada atención al texto homérico.

72 La distinción de Tate entre la alegoría histórica (si el intérprete pretende ofrecer una interpretación que se ajuste a la intención del autor); la pseudo-histórica (si el intérprete, aun declarando la intención de ofrecer la interpretación que se ajusta a la intención del autor, termina ofreciendo una interpretación distinta de la que el autor pudiera pretender); y la “interpretación artificial” (el intérprete atribuye al texto del autor significados que no podrían venir dados ni histórica ni intrínsecamente al texto). Ver Tate, J. (1934) “On history of allegorism”, *Classical Quartely*, nº 28, pp. 109-112.

A las cuestiones planteadas por la escuela de Alejandría se oponen radicalmente las de la escuela de Pérgamo. Desde Pérgamo, influidos por Aristóteles y el estoicismo, se critica el esteticismo alejandrino centrado especialmente en los valores literarios de los textos antiguos. Pérgamo apuesta por una suerte de alegoría de carácter pseudo-histórico que defiende la omnisciencia de Homero aun a costa de violentar en exceso sus textos.

En última instancia, la disputa de las dos escuelas obedece, más que a los métodos utilizados por cada una, a las intenciones: Alejandría, movida por el puro amor e interés hacia los textos mismos; Pérgamo, movida por la introducción de la gramática como parte necesaria en el sistema junto a la dialéctica y la lógica.

Retóricas clásicas: Cicerón, Quintiliano, Demetrio

Retórica a Herenio

Puntos relevantes por lo que hace a la inclinación de la retórica hacia el estudio y desarrollo del concepto de *figura* y de sus clases los encontramos en las retóricas clásicas. La *Retórica a Herenio*⁷³, siglo I a. C. y de autor anónimo, es la tercera retórica que se conserva desde la de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro* (también anónima), y se la puede incluir dentro de la corriente que se inclina por el desarrollo de la *elocutio*. Además, es la primera que ofrece una división de este arte en cinco secciones: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronunciatio*. Dentro de su análisis de las figuras de pensamiento (de las que señala 19), dos son las que pueden ser consideradas como alegorías: la personificación (*conformatio*) y la alusión (*significatio*).

La *personificación* aparece definida como la figura que consiste en poner a un personaje ausente como si estuviera presente, en hacer hablar a un objeto mudo o a una idea abstracta atribuyéndole un lenguaje o actividad acorde con su carácter. De este modo, la personificación tiene como objeto la representación dramatizada. Así, se invierte el antiguo concepto de *hypónoia*, ya que deja de tratarse de señalar a un mensaje oculto tras el sentido literal del discurso, situando en el primer plano el propio discurso que, por los motivos que sea, no puede ser dicho de manera no figurada. La

73 Anónimo (1997) *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas a cargo de Salvador Nuñez. Madrid: Gredos.

alusión, en cambio, aparece más relacionada con el viejo concepto de *hypónoia*, al ser definida como una figura en la que el lenguaje sugiere más de lo que dice.

Cicerón

De este mismo siglo es el *De oratore*⁷⁴ de Cicerón. Respecto de la alegoría, Cicerón la entiende como un procedimiento que deriva de la metáfora pero que no consiste en una como tal, sino que se articula en una encadenación de metáforas, diciendo algo de lo que hay que entender una cosa distinta. Tiempo después escribirá *El orador*⁷⁵ (año 46 a. C.). En esta obra Cicerón considera que la parte más importante de la retórica es la *elocutio*, ya que las otras son comunes a todas las artes. También en *El orador* distingue entre *figuras de palabras* y *figuras de pensamiento*. Es dentro de estas últimas donde situará a la alegoría.

Quintiliano

Para Quintiliano (*Institutio oratoria*), la materia de la retórica son todas las realidades cuando son tratadas en el discurso, entendiendo que la *elocutio* no es un truco de artificio, sino que es un instrumento de interpretación de las cosas, de manera que cada discurso tiene su propio modo de ornato. Quintiliano también diferencia (como Cicerón) entre «figuras de pensamiento» y «figuras de palabra», entendiendo la «figura» como una forma de expresión que con un arte consciente renueva el modo de decir. La figura permite articular la formulación de las pasiones y es el medio por el que los hombres se muestran como ciudadanos.

Respecto de la alegoría, Quintiliano la contempla desde una óptica muy cercana a la de Cicerón, pues la define como el poner ante los ojos una cosa en las palabras y otra en su sentido (a veces el sentido contrario, como sucede con la ironía), construyéndose de ordinario como una cadena ininterrumpida de metáforas. Pero Quintiliano diferencia dos modos de alegoría: mixta y completa. En la primera el discurso alegórico se mezcla con datos conocidos, facilitando su interpretación. En cambio la segunda, al no considerar el material de los datos conocidos, resulta más oscura, denominándola

74 Cicerón (2002) *Sobre el orador (De oratore)*. Introducción, traducción y notas a cargo de J. J. Iso. Madrid: Gredos.

75 Cicerón (2001) *El orador*. Introducción, traducción y notas a cargo de E. Sánchez Solar. Madrid: Alianza.

enigma. Ésta última se considerará como un vicio, pues no participa de la claridad que es virtud del lenguaje.

Quintiliano reclama también para la alegoría una doble analogía con respecto a la analogía simple de la metáfora: la *analogía horizontal* y la *analogía vertical*. La primera referida a la analogía entre el sentido literal de las imágenes y el sentido diferido al que aluden. La segunda se refiere a la coherencia significativa que se tiene que conservar entre las imágenes mismas.

Finalmente cabe destacar que, aun cuando Quintiliano se encuentra muy cerca de la definición de la alegoría de Cicerón, algunos rasgos de su propio análisis resultan novedosos y se alejan de dicha herencia. Sobre todo el hecho de la fijación de la retórica como mediación social, abriendo así las figuras del pensamiento a la *pragmática*. Además, hay en Quintiliano un cierto reconocimiento de la imposibilidad de la retórica para ofrecer una definición acabada de la alegoría, pues en base a su intrínseca oscuridad no puede ser ya considerada meramente como una metáfora continuada. La alegoría queda así en una situación ajena al plano de la retórica.

Demetrio

Desde la misma concepción que tiene de la metáfora (una concepción estética más interesada en el efecto que produce que en la mera analogía) acomete Demetrio (*Sobre el estilo*⁷⁶) su estudio de la alegoría, convirtiéndola en un instrumento tanto de lo humorístico como de lo sublime, relacionándola directamente con el saber oracular y comparándola con la oscuridad y la noche. Para Demetrio, la alegoría ni dice con claridad ni oculta como el enigma, sino que *señala*, teniendo además una utilidad especial en el estilo vigoroso, siempre cuidándose de caer en efectos cómicos o ridículos. Finalmente, Demetrio considerará relevante el uso del lenguaje figurado en política.

76 Demetrio (1996) *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas a cargo de J. García López. Madrid: Gredos.

1.2. La alegoría neoplatónica: Plotino, Porfirio y Proclo.

El proceder alegórico de la filosofía neoplatónica se encuentra influenciado por ciertos autores provenientes del alegorismo estoico que radicalizan los postulados de los intérpretes de Pérgamo, entre los que podemos citar a pseudo-Heráclito, Plutarco y pseudo-Plutarco, este último impulsor de un nuevo tipo de lectura alegórica, la *teológica*, que será de gran influencia en la alegoría mística del neoplatonismo.

Plotino

Una de las claves en el uso de la alegoría por parte del neoplatonismo tiene que ver con su carácter sincrético. El neoplatismo juega una suerte de unión entre Homero y Platón, entre religión y filosofía. Y es el alegorismo, precisamente, lo que les permite dicha unión.

El neoplatonismo encuentra su cristalización en la obra de Plotino (s. III). Su exégesis ignora la interpretación *física* de los textos, ya que su fin es dar con el sentido metafísico de los mismos. Para Plotino, el mundo material es la imagen del mundo superior, de modo que el sentido al que apunta el mundo material, en su “lectura”, es un sentido más allá de sus condiciones físicas, un sentido transcendente a estas. Este modo de exégesis opera además como integrador de la exégesis estoica anterior: la *alegoría física* deviene *metafísica* y la *moral-psicológica* queda asimilada dentro de la *mística*.

El intento de Plotino por dar con la verdad metafísica le lleva a realizar un ejercicio extremo en el uso del lenguaje y a exigirle, en la posibilidad de nombrar lo innombrable, una prosa ciertamente difícil y elíptica. Pero aquello que el lenguaje no puede decir, sí se puede mostrar por medio de imágenes. Para Plotino el lenguaje es mediación entre la realidad espiritual y la realidad material, haciendo que la metáfora juegue un papel fundamental en esta mediación ya que es en ella donde se produce la transición entre las realidades porque permite la irrupción del mundo dentro del lenguaje, mostrando. En estas imágenes encontramos el precedente del simbolismo de Proclo.

Una cuestión interesante es el funcionamiento, que podríamos denominar «dialéctico», de la imagen en Plotino: la imagen señala, más que al objeto al que se refiere, a su propia naturaleza de imagen, evitando así la confusión con dicho objeto. Pero a su vez, no deja de traer el objeto al discurso, aunque sea por medio de la misma imposibilidad de decirlo directamente. Es así que la imagen, para Plotino, se introduce de modo condicional, evitando el peligro de creer que es la imagen misma la verdad metafísica buscada. La imagen plotiniana, de un solo golpe, puede señalar al objeto y a sí misma, por lo que cancela la posibilidad de instalación en el *simulacro*.

Porfirio

Porfirio es el autor de uno de los textos alegóricos más relevantes de este periodo: *El antro de las ninfas*⁷⁷. Este texto es la interpretación mística de *Odisea* XII, 102-112, y en él se puede observar su propio proceder alegórico. Porfirio parte del presupuesto de un sentido enigmático en los textos de Homero. Desde el presupuesto del enigma, y en base a un argumento histórico-metafísico, desarrollará su exégesis. Ésta opera por medio de un ejercicio de fragmentación del texto: el aislamiento de las palabras y las imágenes produce un vaciamiento de sentido que permite, por ello mismo, multiplicar sus posibilidades interpretativas. De este modo, el exégeta puede adecuarlas a sus propios postulados y principios: es el mismo exégeta el que genera el enigma y, con él, las condiciones mismas de la interpretación.

Proclo

Proclo es el representante del último neoplatonismo (siglo V), que se caracterizará por la importancia concedida al ritual dentro de la vertiente religiosa. En el reconocimiento de las tres hipóstasis y su localización en el microcosmos humano, se subraya una imposibilidad aun mayor que en Plotino para el acceso del conocimiento a las superiores. Es más marcado en Proclo que en Plotino el ejercicio de una *teología negativa* que, posteriormente, tendrá su máximo representante en el pseudo-Dionisio. Lo que no se puede afirmar, como fundamento de todo, implica el recurso de Proclo a la fe, entendida ésta como aquello que despierta en el alma la búsqueda de la unión con el

⁷⁷ Porfirio (1989) *El antro de las ninfas*. Introducción y notas a cargo de A. Ramos Jurado. Madrid: Gredos.

Bien. En esta búsqueda, el alma recorrerá el camino de los símbolos. En Proclo, la imposibilidad del lenguaje para nombrar lo trascendente obliga a la búsqueda de un nuevo lenguaje que pueda hacerse cargo de esta situación: lo esencial en Proclo es que esta transcendencia intuita, que se sustrae a la posibilidad de nombrarla de la palabra, pueda ser vivenciable. Para Proclo, según el orden de la realidad se ajusta un modo de lenguaje. Cada incoherencia surgida en un nivel ha de ser resuelta en el nivel siguiente, hasta llegar al nivel donde solo queda el silencio.

Desde esta concepción mística del lenguaje se derivan las concepciones que Proclo tiene del símbolo, de la imagen y de la analogía. En línea general con el neoplatismo, Proclo reconoce la diferencia, apuntada arriba en Plotino, entre imagen y simulacro y, del mismo modo que estas se oponen, en Proclo se opone el símbolo a la imagen.

El símbolo en el neoplatonismo implica dos exigencias: el rigor racional y el itinerario espiritual. Crítica y mística confluyen en él. A esta concepción del símbolo, Proclo añade la del *shintema*, que sería el sentido oculto e inefable que encarna el símbolo, haciéndose reconocer y devenir efectivo. Además, este autor ubica también los símbolos divinos en las cosas (pues en cada uno de los seres se encuentra una señal de lo inefable), lo que le permite una revitalización del concepto de materia que no era posible en Plotino. Finalmente, el concepto de símbolo funciona como un paso más allá al de la imagen que veíamos en Plotino ya que se establece por oposición: el símbolo descubre la naturaleza de lo real a través de sus opuestos, rompiendo así con la idea de simulacro propia del concepto de imagen.

1.3. La alegoría cristiana y medieval

1.3.1. Precedentes

Filón de Alejandría

El alegorismo de Filón de Alejandría (siglo I a. C.) es un precedente de la alegoría cristiana y del modo de exégesis que se realizará sobre las sagradas escrituras durante todo el medioevo. La pretensión de Filón es la unión de la religión judía, la cultura griega y el Imperio Romano, proyecto que conseguirá siglos más tarde el propio cristianismo.

La cuestión más relevante por lo que hace a la exégesis de Filón se refiere a su postura frente a la literalidad de los textos. Su lectura está en contra tanto de la defensa radical de la literalidad de los textos como de la pretensión de una lectura puramente figurativa que los reduzca su sentido espiritual. Así, Filón considera pertinente vincular los aspectos sociales y espirituales de la Ley.

Brevemente, el método de Filón funciona de la siguiente manera: primero, comienza citando el texto bíblico a interpretar; después lo parafrasea utilizando diversas técnicas exegéticas; en tercer lugar, realiza una transición a un segundo texto bíblico y finalmente, concluye su interpretación regresando al primer texto. Para Filón, el texto bíblico es, además de objeto de interpretación, herramienta principal de exégesis, haciendo que la conservación de la literalidad del texto plantee grandes diferencias frente al modo en que se guiaba la exégesis alegórica hasta ese momento, introduciendo el eje de la historia como elemento fundamental de la exégesis y sentando de este modo las bases del discurso alegórico posterior que, con la tipología cristiana, situará a la historia como punto central de su desarrollo exegético.

La tipología paulina

El cristianismo es la primera religión que hace de la historia el elemento fundamental de su doctrina. Así, la historia es reinterpretada a partir del acontecimiento esencial que para ellos es el nacimiento de Cristo. En los inicios del cristianismo encontramos dos vías divergentes por lo que hace a la interpretación del tiempo y la historia: por una parte, la vertiente cristológica, de naturaleza esencialmente histórica; por otro lado, la concepción escatológica (dependiente del judaísmo), de naturaleza esencialmente mítica. El paso desmitologizador que se da de la vertiente escatológica a la histórica implica un proceso interpretativo en el que la alegoría resulta una herramienta central.

En la vertiente cristológica se sitúa la interpretación tipológica de Pablo el apóstol. Este modo de interpretación consiste en la asimilación del Antiguo Testamento por el Nuevo Testamento, unificando así la Historia Sagrada dentro de un esquema totalizador. Es la revelación de la acción de Dios en la historia el resultado y la fuente de la exégesis tipológica. Este tipo de interpretación se consolidará de forma acabada en el

siglo IV, en la escuela de Antioquía, y en relación con el debate entre esta escuela y la de Alejandría.

La interpretación tipológica es un proyecto que pretende cubrir los siguientes ámbitos: la interpretación del Antiguo Testamento como prefiguración de la vida de Jesús; la interpretación puramente escatológica; la interpretación mística; la exégesis sacramental. El documento que más abundante y radicalmente recoge la interpretación tipológica es la *Carta a los Hebreos*⁷⁸ de Pablo.

La tipología, en relación con la alegoría, se presenta como un procedimiento hermenéutico más amplio. Desde cierto punto de vista, la tipología engloba, como hemos visto anteriormente, ámbitos que pueden ser relacionados con las alegorización pagana de carácter físico, moral o psicológico. Será en la escuela de Antioquía donde se delimitará el concepto de tipología frente a la alegoría alejandrina.

1.3.2. La alegoría cristiana

Escuelas de Alejandría y Antioquía

La escuela hermenéutica de Alejandría comienza en la segunda mitad del siglo II. Pretendía enfrentarse al paganismo, a la gnosis pagana y a la herejía de los marcionitas presentando un marco interpretativo más sólido que el de la tipología paulina. Previos a esta escuela, los exégetas cristianos habían sido interpretes poco sistemáticos e imprecisos. Por medio de la alegoría, los alejandrinos introducirán un componente de racionalidad y de interés metafísico.

Desde un comienzo, la alegoría se puso al servicio de la predicación con el fin de hacer más comprensibles las Escrituras a todo el mundo, dejando de lado el carácter aristocrático de la exégesis pagana. Su pretensión pedagógica llegaba al punto de aplicarse a pasajes de las Escrituras que, en principio, no tenían carácter alegórico. Así, se pueden distinguir en la alegoría cristiana de estos tiempos dos funciones: primero, la de intentar organizar y dotar de consistencia una doctrina metafísica basada en unos textos heterogéneos como son las Escrituras; segundo, el intento de delimitación y exclusión de la heterodoxia.

78 San Pablo (1999) *Lettere*. A cura di C. Carena. Turín: Einaudi.

Clemente de Alejandría

Junto con Orígenes, Clemente será el principal defensor de la alegoría de Alejandría. La pretensión de Clemente es la de generar, por medio de la alegoría, una suerte de continuidad entre el paganismo y el cristianismo. Para Clemente, el fundamento de la lengua simbólica será la analogía ya que gracias a ella se puede descubrir una cierta semejanza a la naturaleza misma de las cosas, lo que nos sitúa en un cierto conocimiento de Dios que, sin poder ser nombrado, por medio de la analogía se establece un puente hacia él. Pero Clemente, dentro de la heterogeneidad que cabe en su método alegórico, introduce algunos límites en favor de una alegoría más general y centrada en la alusión, que en la descodificación del texto.

Orígenes

Orígenes es un intérprete mucho más preparado y riguroso que Clemente. Según Orígenes, las Escrituras quedan identificadas con Cristo de modo que el respeto a la literalidad del texto impone un límite desde el principio a la interpretación: no se puede penetrar el texto de manera ilimitada. Para este autor, el cristianismo no ha venido a anunciar un Dios nuevo, sino a revelar la verdad contenida en el Antiguo Testamento y a hacerla conocida universalmente.

Orígenes considera que la inspiración divina se extiende a lo largo y ancho del texto, a cada una de sus frases o palabras, de modo que es susceptible de ser interpretada alegóricamente en su totalidad. Así, la exégesis alegórica va más allá de los textos proféticos, que era el ámbito principal en el que se venía realizando, alcanzando igualmente a los Evangelios o el Apocalipsis.

Orígenes establece también la teoría de los cinco sentidos espirituales como trasunto de los cinco sentidos corporales, teoría que resulta en un importante instrumento a la hora de poder interpretar alegóricamente algunos pasajes de las escrituras, especialmente los cargados de expresiones antropomórficas, y será un precedente de la posibilidad de la lectura alegórica del mundo en la que Cristo se revela místicamente.

El método exegético de Orígenes desdibuja la dimensión histórica del Antiguo Testamento dado que su preocupación filológica no tiene carácter histórico, sino que es

una metodología que le confiere rigor y seguridad a su interpretación, cuyo fin es, principalmente, el sentido espiritual.

Escuela de Antioquía

Un siglo después, la escuela de Antioquía se enfrenta al exceso alegorizante de la escuela de Alejandría posterior a Orígenes y al arrianismo, así como a las herejías y a las críticas provenientes de la filosofía pagana. Frente al proceder exegético de los alejandrinos, Antioquía propone un nuevo concepto hermenéutico: la teoría.

Los de Antioquía realizan una lectura peyorativa del proceder alegórico, extendiéndolo a cualquier tipo de interpretación arbitraria partiendo de la idea retórica de alegoría como cadena de metáforas continuadas que, por su propia definición, cancela el sentido literal del texto. Así, en su atención al sentido literal, y en especial al de los textos proféticos, distinguen dos tipos de realidades: la historia de Israel y las realidades superiores referidas al Mesías, la Iglesia y la vida eterna. De este modo, su concepto de teoría recoge el concepto de tipología. La diferencia con la alegoría se basa en la distinción de dos tipos de profecías: la profecía directa y puramente mesiánica, que se refiere al Mesías; y la profecía indirecta o típicamente mesiánica que tiene por objeto diversos acontecimientos históricos del pueblo judío, de modo que el intérprete se refiere a ciertos acontecimientos de la historia de Israel como figuras de una realidad de carácter mesiánico. En el análisis de estas últimas la herramienta principal retórica es el uso la hipérbole, funcionando como amplificación del primer contenido del discurso profético. La intención del autor (a diferencia del modo exegético alejandrino) es clave en la teoría de la escuela de Antioquía. La voluntad del autor no se orienta solo a la revelación de un hecho de la historia del pueblo de Israel, sino que revela algo que desborda el mero hecho histórico. El autor, aunque inspirado, se considera como sujeto histórico consciente de su labor. Desde este presupuesto, el tipo no se lee como alegoría, sino realmente como profecía.

El intérprete más radical de la escuela de Antioquía es Teodoro de Mopsuestia. Su rechazo de la alegoría es total y su exégesis tipológica queda reducida al mínimo. Teodoro hace mayor hincapié en el vacío que hay entre los dos Testamentos que en su continuidad.

Mística de la oscuridad

Con la escuela capadocia (finales del siglo IV), ilustrada en las obras de Gregorio Nacianceno y Gregorio de Nisa, la corriente exegética alejandrina, especialmente la herencia de Orígenes, adquiere nuevos desarrollos. Desde el Concilio de Nicea y la ruptura con la tradición platónica, se abre una brecha mayor entre Dios y el mundo, lo que implica el mismo distanciamiento entre Dios y el alma. La antigua *alegoría física* de los estoicos se diluye en el nuevo espacio que abre la mística cristiana. Esta nueva mística, que recoge la *teología negativa* de los neoplatónicos, generará un lenguaje alegórico que llegará hasta la mística de, por ejemplo, un Juan de la Cruz.

Gregorio Nacianceno

Gregorio rompe con la asociación entre Dios y los elementos evitando así cualquier confusión entre criatura y Creador. En la naturaleza podemos encontrar la huella de Dios, pero no sirve como medio de conocimiento de Dios mismo, separándose así el estudio de la naturaleza y la teología.

A lo sumo, de Dios solo cabe una cierta intuición, y ésta es desde el lenguaje. Pero no desde el lenguaje y sus recursos analógicos o paradójicos, o desde la alegoría de carácter físico. El lenguaje solo puede dar cuenta de Dios desde la amplificación que eleva las atribuciones a un grado infinito.

Gregorio de Nisa

En sus consideraciones sobre la alegoría, Gregorio se muestra como heredero de Orígenes en su modo de gradación de los escritos atribuidos a Salomón; gradación que se desarrolla el camino del alma hasta el conocimiento de Dios, culminando éste, en su última etapa (el *Cantar de los cantares*), en la necesidad de un lenguaje oscuro y, por tanto, de una interpretación alegórica. Pero a diferencia de Orígenes, Gregorio no se considera guiado por el Espíritu Santo en su interpretación ni dota de importancia relevante a cada una de las palabras de la Escritura, entregándose a una interpretación más laxa que hace uso de la alegoría solo en aquellos pasajes donde resalta el carácter absurdo, inmoral o teológicamente inconveniente o imposible. Aún así, Gregorio

entiende las palabras como llaves que nos abren a un sentido oculto. Así, la alegoría escruta este sentido oculto del texto a partir de ciertas expresiones. Su gran obra alegórica es *Vida de Moisés*⁷⁹, donde incide en el hecho de ir más allá del sentido literal allí donde el pasaje no admita otra posibilidad.

En Gregorio de Nisa convergen dos movimientos de acceso al conocimiento de Dios: la *teología negativa* y la *teología simbólica* (teología afirmativa que permite el conocimiento de los atributos de Dios a partir de la analogía con sus criaturas). La presencia de la *teología negativa*, junto con los conceptos de *epéctasis* y *noche* y la idea de *agape* como cenit de la experiencia mística, nos lleva a que la unión mística con Dios es indisoluble con la presencia del amor y no tanto con la del conocimiento.

Finalmente, muchas de las imágenes de Gregorio de Nisa recorrerán, y perdurarán con notable fortuna, la historia de la mística cristiana.

Dionisio Areopagita

Dionisio supo sintetizar una gran cantidad de referencias heterogéneas en una doctrina unitaria y coherente que tuvo una gran influencia en toda la Edad Media y el Renacimiento. Influenciada principalmente por Orígenes y Gregorio de Nisa, es su formulación mística del *rayo de tiniebla*: fuera de todo conocimiento y abandonado por completo en lo que está más allá de todo, se entra en contacto con Aquel, que es totalmente incognoscible; gracias a no conocer nada, entiende por encima de toda inteligencia.

Dionisio también diferencia entre la *teología afirmativa*, la *simbólica* y la *negativa*. La *afirmativa*, en relación con la de Gregorio: es necesario atribuir a la Causa todo lo que se afirma de los seres, ya que ella es supraesencialmente superior a todas las cosas. La *teología simbólica* está directamente unida a la teúrgia: convierte las cosas tomadas del ámbito de lo sensible poniéndolas al servicio de la divinidad mediante los sacramentos. Dentro de ésta, Dionisio distingue entre el “símbolo semejante” y el “símbolo dispar”. El dispar es superior, pues evita que la inteligencia quede atrapada en la imagen como simulacro. Por la vía del símbolo se pasa de lo sensible a lo inteligible. Ambas teologías no quedan canceladas por la teología negativa, sino que se incorporan

79 Gregorio de Nisa (1993) *Vida de Moisés*. Edición de T. Martín Lunas. Salamanca: Sígueme.

al desarrollo y perfeccionamiento de la vida mística.

1.3.3. La alegoría medieval

San Agustín de Hipona

La evolución de la exégesis alegórica medieval tiene su arranque en San Agustín de Hipona. San Agustín es el primer autor que habla de un cuádruple sentido de la Escritura frente al triple sentido de Orígenes. Además, es por medio de San Agustín que la mística adquiere un carácter psicológico, de introspección, experiencial, que determinará la evolución de la mística occidental. Su obra *De Doctrina Christiana*⁸⁰, donde expone su “hermenéutica retórica” puede considerarse como la gran obra teórica de exégesis cristiana de la Antigüedad.

Con respecto a la alegoría, ésta será una de las herramientas principales de San Agustín. Ante la limitación que hace de la *teología negativa*, sin descuidar nunca la inefabilidad de Dios, San Agustín la entenderá como un medio para la superación de las limitaciones del lenguaje. Desde la perspectiva de la alegoría, se puede hablar en San Agustín de dos etapas: una primera, de especial entusiasmo ante el método alegórico; la segunda, en la que se encuentra *De Doctrina Christiana*, se caracteriza por un alejamiento de la alegoría en favor del sentido literal de las escrituras.

En su primera etapa, el concepto de alegoría está íntimamente unido al de Cicerón: la alegoría se entiende como un tropo en el que se dice una cosa y se quiere dar a entender otra. Especialmente, refiere el concepto de alegoría a los hechos históricos. Se pregunta si la historia, en su globalidad, admite una interpretación alegórica, y extiende esta interpretación a la vida del alma (en la que encuentra un paralelismo con la historia de la salvación del pueblo de Dios) y a la ley eterna. Pertenece también a esta época la obra *De la utilidad de creer*⁸¹, en la que se reafirma sobre los cuatro sentidos en que se puede interpretar la Escritura: histórico, etiológico, analógico y alegórico, siendo este último el que nos advierte de no tomar al pie de la letra todo lo que se nos dice.

80 San Agustín (1957) *Obras de san Agustín. Vol. 15*. Madrid: BAC.

81 San Agustín (1975) *Obras de San Agustín. IV*. Madrid: La Editorial Católica.

La primera etapa atiende así a dos sentidos generales: el histórico y el alegórico (este último referido a su sentido tipológico). En esta etapa también opone “historia” a “profecía”: la primera se refiere al pasado, la segunda al futuro. Será en su segunda etapa donde los dos términos opuestos se conjuguen en el intento de leer la Biblia como historia y profecía a la par, deviniendo ambos casi sinónimos en *La Ciudad de Dios*⁸².

La alegoría deliberada

Hemos señalado más arriba que cierta raíz de la alegoría deliberada se encontraba en la narración donde Pródico cuenta la educación en la virtud de Heracles, haciéndole protagonista de una historia en la que se encuentra con dos mujeres que personifican la virtud y el vicio. Pero no será hasta finales del siglo IV que podamos hablar de este modo de escritura alegórico como tal.

La primera epopeya alegórica de Occidente aparece por autoría de un cristiano hispano romano, en forma de extenso poema en hexámetros. Nos referimos a la *Psicomaquia*⁸³ de Prudencio. Con esta obra nace la alegoría deliberada como género literario, uniéndose a la exégesis alegórica y a la alegoría como figura retórica.

La alegoría deliberada puede definirse como un modo particular de afrontar el fenómeno literario guiado por una serie de presupuestos didácticos y retóricos que concibe al texto como un vehículo de representación de ideas abstractas por medio de descripciones físicas y acciones dramáticas.

Históricamente, y en referencia al modo particular de afrontar el fenómeno literario, la alegoría deliberada exige un determinado pacto entre el autor y los lectores, pues las posibilidades de donación de sentido por medio del discurso retórico, figurado, tienen un fuerte carácter de inscripción temporal concreta. Desde este punto de vista, la alegoría deliberada, desde su inicio con Prudencio, se prolonga durante toda la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, apagándose ya a finales del siglo XVII. Sobrevivirá dando un giro a su modo de proceder como instrumento al servicio de la didáctica, convirtiéndose en un elemento subversivo con una aguda tendencia a la sátira. De ser una herramienta para la educación, pasa a ser una herramienta que permite situar

82 San Agustín (1988) Obras de san Agustín. Vols. 16 y 17. Madrid: La Editorial Católica.

83 Prudencio (1997) *Obras. Volumen I*. Introducción, traducción y notas a cargo de L. Rivero García. Madrid: Gredos.

de *contrabando* (si se me permite la expresión) un contenido altamente crítico con respecto a la realidad y al orden social en que se encuentra.

Respecto a esta clase de alegoría, merece la pena detenerse en la relación que se juega entre autor y lector, pues realmente, la alegoría deliberada ha sido el modelo que hemos heredado y bajo el que en la actualidad se comprende el concepto de alegoría y porque es en esta relación en la que salen a la luz las características más relevantes de este modo de hacerse cargo del fenómeno literario.

Señalábamos arriba que la alegoría deliberada exigía una suerte de pacto entre autor y lector. Para que dicho pacto sea efectivo, y con ello este modo de alegoría, se exige que ambos participen de un contexto cultural lingüístico común y que permita la diferenciación en el lenguaje entre el sentido como connotación y el sentido como apelación o pura denotación.

En segundo lugar, podemos señalar que el papel del lector en la alegoría deliberada se puede considerar como un papel más difícil que en otros géneros literarios ya que el lector se encuentra en una posición carente de libertad debido a las estrictas pautas interpretativas que impone el autor. Y en relación con esta cuestión, se puede señalar que, paradójicamente, la exégesis alegórica queda cancelada en este modo de alegoría. El comentario del autor sustituye de por sí el ejercicio que le cabría hacer al lector y, además, la alegoría es explícitamente tal.

La relación entre la alegoría y el comentario resulta en cierto modo problemática. Una relación demasiado estrecha entre ambos, impediría el desarrollo mismo de la alegoría. Pero si el espacio entre ambos es demasiado divergente la alegoría se aboca a la indeterminación. Esta tensión entre el plano alegórico y el comentario irá creciendo a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV (siglos de apogeo de la alegoría deliberada). A finales de la Edad Media, los poetas darán solución a este problema confiriendo a lo figurativo, por medio de lo literal, un aspecto fuertemente concreto y creíble, haciendo que la idea abstracta quede ocultada, tomando la alegoría el valor de una revelación de carácter personal.

La narración, dentro de la alegoría deliberada, obedece a su finalidad didáctica. Las estructuras narrativas suelen estar referidas a búsquedas, viajes, peregrinaciones, etc. Especialmente cabe destacar la visión onírica o el sueño como estructura más

reconocible, según la cual se desarrolla como el relato del peregrino intelectual, *homo viator*, que lleva a la elevación personal.

Más allá de la función didáctica a la que obedece la estructura general de la alegoría deliberada, la alegoría entendida como mero relato resultaría especialmente pesada o redundante desde nuestra visión actual. En última instancia, ya señalamos arriba que este modo de alegoría supedita todos sus elementos a la función didáctica y retórica. Esto queda ilustrado, por ejemplo, en el uso del tiempo: ruptura con las expectativas normales y supuestas de causalidad y temporalidad, evitación de la cronología realista, etc.

Finalmente, se puede considerar a los autores de Chartres (con sus precedentes en Boecio y Prudencio) como los máximos exponentes de la alegoría deliberada medieval, destacando *De planctu Naturae*, de Alain de Lille.

La alegoría deliberada no es el único modo en que el proceder alegórico aparece durante la Edad Media. Cabría destacar cuestiones referidas a la interpretación de las Escrituras, donde aparece la distinción entre las denominadas *Allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. Igualmente, juega un papel importante la cuestión (que señalábamos con San Agustín) de los cuatro sentidos de la Escritura, así como el uso de la alegoría en las corrientes místicas, llegados al Renacimiento y el Barroco, especialmente en la mística hispana de San Juan de la Cruz. En cualquier caso, nos basta con señalar estos temas por lo que hace a la breve historia de la alegoría que hemos querido dibujar antes de introducirnos en la especial teoría alegórica de Walter Benjamin. Dada la importancia y la relación que la alegoría deliberada tiene durante estos siglos hasta el Barroco, relación especialmente directa con *El Criticón*, entendemos que podemos detener aquí la parte de esta historia por lo que se refiere a la alegoría en el medioevo.

1.4. Alegoría y Modernidad

A finales de la Edad Media, la exégesis alegórica había perdido gran parte de su fuerza debido a su generalización en sermones y como método retórico de enseñanza. Durante el Renacimiento y el Barroco tendrá una cierta relevancia⁸⁴, siempre dentro del marco que le ha legado la Edad Media, es decir, como figura retórica y herramienta pedagógica en la literatura de emblemas y en otras tantas obras dentro del género de la alegoría deliberada.

Sobre la literatura emblemática se puede señalar que su nacimiento, con los *Emblemas* de Alciato⁸⁵, fue puramente accidental y de carácter meramente estético. La idea de ilustrar los aforismos con dibujos tuvo más que ver con una decisión *comercial* que con una necesidad intrínseca de comunicar cierto contenido incomunicable por medio de alegorías. También se encuentran recopilaciones de alegorías como la de Cesare Ripa⁸⁶ cuyo interés es, precisamente, la recopilación y ordenamiento de todas las figuras simbólicas que se habían dado hasta el momento.

De este modo, la alegoría queda relegada a su función didáctica y como herramienta mnemotécnica, teniéndose en cuenta solo en su reducción como recurso retórico entre otros.

Esta herencia acompañará a la alegoría a lo largo de la Modernidad, especialmente si tenemos en cuenta que la Modernidad abre el campo de la verdad a la subjetividad y a la exigencia del discurso *claro y distinto* según el modelo matemático. El discurso de carácter oscuro y enigmático, alegórico, quedará inevitablemente relegado a un segundo plano, encontrando también sus problemas en el ámbito que, en principio, le podría estar destinado por su carácter ornamental: el ámbito del arte y de la estética. Pero a partir del siglo XVIII, y con el nacimiento de la estética como disciplina autónoma de la mano de Baumgarten, la alegoría se encontrará con el problema de su relación con el símbolo. Será en Goethe donde encontremos una de las diferenciaciones más claras y que mejor ilustran esta contraposición entre símbolo y alegoría, gracias a

84 Sobre la importancia de este *tropo* y de la metáfora como modos de expresión, y no meras figuras de adorno, durante la literatura del Siglo de Oro, se puede consultar: Albaladejo, T. (2004) *Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora, alegoría como mecanismos de traslación*. Edad de oro, Vol. 23, pp. 33-39.

85 Alciato (1993) *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Akal.

86 Ripa, C (2007) *Iconología*. Akal: Madrid.

la herencia contraída con Kant (diferencia entre símbolo y esquema), Schelling (superación de esquema y alegoría por medio del símbolo) y Hegel (la muerte del arte y el estatuto del símbolo).

La diferenciación entre símbolo y alegoría se basa en la diferenciación entre idea y concepto. A partir de la crítica el discernimiento⁸⁷ kantiana cobra vida la exigencia de que la experiencia estética, fundada en la intuición, ha de ser inmediata. El símbolo se entiende como encarnación perfecta de la idea, que se muestra en él de manera inmediata. El símbolo permite el acceso a la idea, en cambio la alegoría funda su imagen en el concepto, lo que la relaciona, en cierto modo, con un lenguaje más cercano al de la ciencia, del que se quiere desprender el romanticismo. Si la misión del artista (recordemos que el romanticismo marca el *siglo de la estética*) es precisamente la de mostrar una idea, la alegoría resulta disfuncional a este efecto, pues no es lo suyo expresar una idea, sino expresar un concepto. La expresión de un concepto conlleva una cierta mediación que no es la propia del fin artístico. Que una obra de arte sea también expresión de un concepto es algo posible, pero extraño, ajeno a ella. Es algo que tiene que ver con lo lúdico de la adivinación y la interpretación y por ello, algo muy lejos de lo que supone la captación de una idea. El conflicto entre símbolo y alegoría se sitúa también en la relación entre lo universal y lo particular. El símbolo depende de la transición casi inconsciente y mecánica que va de lo particular a lo general. En la aprehensión simbólica, si se capta lo particular se gana con ello lo universal. Lo general, que vendría a ser el significado, lo que el símbolo quiere encarnar, asegura la efectividad del símbolo como tal. En la alegoría, en cambio, encontraríamos un mero ejemplo, un tipo de lo general. Este mero ejemplo sería de carácter conceptual, de modo que vendría dado por un ejercicio de mediación excesivo que no es el propio de la poesía, donde la captación es inmediata incluso sin darse cuenta de ello.

La dimensión temporal en la contraposición entre símbolo y alegoría resulta relevante. El símbolo es inmediatez; la alegoría introduce una temporalidad excesiva que tiene que ver con la interpretación. Será a partir del siglo XX que la alegoría volverá a ser reconocida por algunos autores precisamente por las marcas negativas que

87 Kant (2012) *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.

se señalaron sobre ella en el romanticismo. La arbitrariedad y la temporalidad que introduce la alegoría en la imagen tendrá una nueva importancia a la luz de la depreciación de la posibilidad de un lenguaje o un medio que permita la intuición inmediata de la idea. La quiebra de la confianza en la razón y la verdad universales no harán desaparecer al símbolo, pero volverán a poner la alegoría en primer plano. Uno de los autores más importantes por respecto a esta cuestión es Walter Benjamin.

2. ALEGORÍA Y BARROCO EN WALTER BENJAMIN

Benjamin desarrolla su particular interpretación de la alegoría en una obra dedicada al *Trauerspiel*⁸⁸ barroco. *El origen del 'Trauerspiel' alemán*⁸⁹ es un escrito de importancia capital en el conjunto de textos de Benjamin debido a varias razones. Por una parte, en él se encuentra, a modo de prólogo, la cristalización de las ideas, propuestas e intuiciones teóricas de Benjamin antes de 1925, lo que implica que este prólogo es el primer escrito programático, en cierto modo acabado y definitivo, en el que el autor expone tanto su desarrollo teórico hasta el momento, como las directrices fundamentales que seguirá su trabajo a partir de entonces: su concepción de la filosofía, el concepto de *constelación*, la importancia del lenguaje y su relación con la verdad y con el modo de exposición filosófico, etc. Por otro lado, este texto lo escribió con el fin de dotarse de una habilitación como profesor en la universidad de Frankfurt am Main. Pero esta habilitación no tuvo lugar ya que el escrito fue rechazado en orden a la incomprensibilidad del mismo por parte del tribunal⁹⁰, incomprensibilidad que será, en cierto modo, heredada por todos los interpretes que se acerquen a esta obra, dada la

88 El término *Trauerspiel* se presta a diversas traducciones. La más común sería la de “drama barroco”, que si bien se atiene al hecho de que el término se refiere a un cierto tipo de dramas desarrollados en el barroco alemán, pierde el sentido que el término *trauer* implica de: luto, tristeza, aflicción, duelo, etc. Una opción de traducción más correcta sería “drama luctuoso”. Tras esta aclaración y por comodidad de exposición, nosotros preferimos mantener el término en alemán.

89 Manejamos la mayor parte de la obra de Walter Benjamin según la edición de las obras completas del autor que lleva a cabo la editorial Abada, y que aún se encuentra en proceso de finalización. Excepto cuando no sea el caso, citaremos los textos de Benjamin según OCB (Obras Completas Benjamin), número de libro, volumen y página del mismo. Así, por ejemplo, *El origen del 'Trauerspiel' alemán*: OCB, I, 1, 217-459.

90 Puede verse al respecto: Scholem, G. (2014) *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: DEBOLSILLO. p. 202.

dificultad de la exégesis debido a su carácter oscuro, ciertamente *esotérico*. También en esta obra se encuentra su interpretación del Barroco como momento histórico relevante por lo que hace al nacimiento de la Modernidad y al fundamento ontológico de la misma. Finalmente, encontramos la teoría de la alegoría, teoría de absoluta importancia para el desarrollo teórico del autor, teoría que volverá a resurgir dentro del marco de su proyecto sobre el *Libro de los Pasajes*⁹¹, en referencia directa con su interpretación de la obra de Baudelaire y, en general, de la Modernidad.

A continuación, vamos a realizar un repaso general por esta obra dedicada al *Trauerspiel*, para terminar centrándonos, especialmente, en la teoría de la alegoría que aparece en la última parte de la misma⁹².

2.1. El origen del 'Trauerspiel' alemán

2.1.1. El Barroco: ruptura epistemológica⁹³

En Benjamin, el Barroco es una categoría que opera como principio de una experiencia muy concreta del mundo: con él se señala un desplazamiento de la experiencia. Este desplazamiento se realiza en una imagen del mundo completamente diferenciada de la imagen mítico-trágica. Así, el Barroco no se entiende como mero periodo histórico, sino que adopta la forma de una experiencia epocal. Desde este punto de vista, el Barroco señala una ruptura o corte epistemológico. El Barroco tiene así una consideración más de carácter estructural y que, de hecho, se puede descubrir operando en diferentes momentos históricos, que un modo de proceder artístico o intelectual que solo se viera referido a momento específico en la historia.

La singularidad del Barroco tampoco permite entenderlo como una variación de lo categorizado como feo, y por ello marginado o expulsado del territorio de la contemplación, o como una degeneración de un estilo anterior. Para Benjamin, el Barroco dilata una racionalidad, la pone a prueba en su extremo, no es una cuestión meramente estética producto del pensamiento estético de un periodo, sino la reacción ante una situación muy concreta: un todo inmanente que no es capaz de ofrecer ninguna

91 Benjamin, W (2013). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

92 OCB, I, 1, 375-459

93 Seguimos aquí a Eduardo Maura en: Maura, E. (2013) *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Bellaterra.

vía de acceso razonable a la transcendencia.

Para Benjamin será decisiva la cuestión de cómo la historia, en el Barroco, se introduce en todos los ámbitos, incluido el de la naturaleza. Una naturaleza que se prestaba a ser *leída* como signo de una significación divina, transcendente, consumada en la forma bella en el Renacimiento, se cancela para el Barroco. Al perder la naturaleza su consistencia ontológica, todos los fenómenos pasan a ser interpretados a la luz de la historia, pero de una historia vaciada de sentido, lo que implica que sean interpretados a la luz de la mera caducidad. De este modo, la existencia pierde su carácter teleo-escolástico⁹⁴ y deviene ciclo infinito de generación y corrupción. Esta visión de la existencia se vierte sobre todo lo que la rodea, generando un espacio de objetos convertidos en meras cosas. Allí donde el sujeto no encuentra sentido en sus propias producciones, allí donde todo es mera cosa, él mismo se aboca a igual diagnóstico. El universo queda cerrado sobre sí mismo⁹⁵, entregado al tempo de su propia caducidad y múltiples excrecencias, sin poder referir a una instancia exterior que lo dote de sentido. La distancia de Dios es directamente proporcional al nivel de sinsentido de la existencia que se aprecia en este espacio de pura inmanencia.

La apuesta radical de la interpretación que Benjamin realiza del Barroco es el hecho de que se presenta como un cambio epocal del que nuestra actualidad, irremediabilmente, depende. Todas las categorías que veremos que Benjamin encuentra en el análisis del *Trauerspiel* y el modo en que comprenderá el uso de la alegoría por los autores del siglo XVII serán las categorías que configuren la propia Modernidad. El aislamiento y soledad del sujeto moderno, su relación con los objetos, en especial su relación con los objetos entendidos como mercancías; las relaciones intersubjetivas, reducidas a relaciones de orden instrumental, la concepción del espacio y el tiempo (concepción físico-matemática) en una comprensión del mundo cerrada a toda escatología, etc. serán todas ellas vicarias del momento en el que el paradigma de sentido clásico fracasó, momento que Benjamin encuentra eminentemente condensado e ilustrado en un género de drama menor, el *Trauerspiel*⁹⁶.

94 OCB, I, 1, 269.

95 Sobre la mónada, Leibniz y el Barroco: Deleuze, G. (2014). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós. pp. 41 y 42.

96 Acerca del *Trauerspiel* no solo en la interpretación de Benjamin, sino en la de Schopenhauer y Lukács así como en su relación con el drama barroco español y con autores como Hofmannsthal, es de gran utilidad la

2.1.2. Prólogo epistemocrítico

En el prólogo a la obra, “Prólogo epistemocrítico”⁹⁷, considerado uno de los textos más oscuros y complejos del autor, se pone de manifiesto la metodología y los presupuestos que guiarán el escrito y la obra posterior de Benjamin así como la cristalización de gran parte de su trayectoria intelectual previa.

Dicho prólogo gira en torno al concepto de “verdad” que se va a manejar como base sobre la que interpretar el *Trauerspiel* en su carácter de *expresión* eminente de la época del Barroco entendida como vivencia del acontecer de un momento histórico conceptualizado bajo el sintagma de *historia natural*. Dicho concepto de verdad encuentra su base en Platón, y la *expresión* de la misma, *more* Leibniz, en el carácter de *mónada* de la configuración de las ideas⁹⁸.

Benjamin realiza una radical diferenciación entre los conceptos de *verdad* y *conocimiento*. En orden a criticar las concepciones que de estos términos se juegan especialmente en el ámbito de la ciencia (y por el hecho de que desde éste se transfieren a otros ámbitos del saber) la delimitación de los mismos se vuelve relevante. Benjamin entiende que el modo de proceder del conocimiento, propio de las ciencias, no puede ofrecer resultados satisfactorios por lo que hace a la verdad. Los métodos de deducción o inducción (los procesos que se generan a partir de una concepción apriorística del

siguiente obra de Massimo Cacciari: Cacciari, M. (1989) *Drama y duelo*. Madrid: Tecnos. En ella encontramos además una interesante referencia a Gracián y *El Criticón*: «Por ello, las determinaciones esenciales del *Trauerspiel* aparecen en Schopenhauer de igual manera que en el drama de Calderón: la vida es sueño-desengaño-ascesis. *Desesperar* ante el sueño propio -como en *El Criticón* de Gracián-, para Schopenhauer, condición de aquella “metamorfosis trascendental» que libera del dominio de la voluntad.» p. 8.

97 OCB, I, 1, 222-257.

98 Benjamin se basa en Platón para sus conceptos de *idea* y de *verdad*. Pero a diferencia de Platón, le otorga una importancia especial a los fenómenos, sin los cuales la idea, en relación dialéctica con ellos, no puede acontecer. Este recurso tan marcado a Platón vuelve implícita la herencia kantiana que apareciera enfáticamente señalada en su proyecto filosófico de 1917 bajo el título *Sobre el programa de la filosofía venidera* (en OCB, II, 162-175). Dicha influencia de Kant, ahora más *subterránea*, puede observarse en esa relevancia que cobra el fenómeno con respecto a la idea. Además, se puede considerar bastante kantiana la relación establecida por Benjamin, a lo largo del prólogo, entre fenómenos, conceptos e ideas. Respecto a las influencias en el Benjamin del *Trauerspiel* y su concepto de Idea: Lucas, A (1992) *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad)* Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin. Madrid: Uned; de la misma autora (1994) *Tiempo y memoria*. Madrid: Fundación de investigaciones marxistas; Buck-Morss, S. (2011) *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia. pp. 237-244; VV.AA. (Opitz, M. y Wizisla, E. eds) (2014) *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta. pp. 591-641.

objeto de estudio) siempre se encuentran anclados en una relación de presuposición y de dominio con respecto a su objeto. El conocimiento es *interrogable* y por tanto implica esta relación. La verdad, en cambio, entendida en el orden de la idea platónica, está dada a la observación⁹⁹ y es indomeñable. La relación entre la verdad y la idea, tomada desde la particular lectura que realiza Benjamin de Platón, sitúa a esta última en una existencia previa al sujeto de conocimiento, envolvente para su subjetividad e inalcanzable por el camino de la conexión deductiva o inductiva a la manera de la ciencia. Los fenómenos, en su estado empírico bruto (estado del que también los quiere *arrancar* la ciencia por medio de la abstracción conceptual), no tienen valor en sí mismos ni se introducen en el ámbito de las ideas: es perdiendo su falsa unicidad, la que se muestra en ese estado empírico, lo que les permite participar divididos en la auténtica unidad de la verdad¹⁰⁰. Son los fenómenos, en sus diversas y posibles configuraciones (configuraciones a modo de *constelación*) los que portan el carácter de verdad. Romper el *vínculo* en el que nos son dados y *reordenarlos* permite que nos acerquemos a la verdad entendida desde estos presupuestos. En este proceso, los *conceptos* son las mediaciones que permiten la disolución de la unidad del fenómeno y su participación en el ser de las ideas. En resumen: «Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas»¹⁰¹. Es en la relación entre los fenómenos, entendidos como elementos de la *constelación*, donde la idea aparece y donde el fenómeno es a su vez *dividido* (pues no se ha tomado en su integridad empírica) y *salvado* (pues se introduce en el ámbito de las ideas).

Es trabajo del filósofo la exposición del *reino de las ideas*, encontrándose así a medio camino entre el investigador (pues su análisis ha de ser minucioso, detenido, atento, contemplativo, *microscópico*¹⁰²) y el artista¹⁰³ (pues su saber, que se refiere a la idea como configuración y relación de sus elementos, los fenómenos, tiene que ver con el saber de las *formas* y con la importancia que cobra en él su propio modo de exposición¹⁰⁴). Por esta última observación, vemos la importancia que tendrá la relación

99 OCB, I, 1, 226.

100 OCB, I, 1, 229.

101 OCB, I, 1, 230.

102 OCB, I, 1, 225.

103 OCB, I, 1, 228.

104 OCB, I, 1, 223-225. Método de exposición caracterizado por su carácter sobrio casi aforístico; por su movimiento a modo de rodeo, cuyo fin es empezar siempre de nuevo sobre los mismos motivos, como

entre forma y contenido por lo que hace a su análisis del *Trauerspiel*. El *Trauerspiel*, especialmente por su carácter alegórico, será entonces expresión de una idea: la vivencia de un mundo en el que se ha cancelado toda posibilidad de sentido, entregado al mero movimiento de la historia que, en la conceptualización de Benjamin, aparecerá como *historia natural*¹⁰⁵.

La relevancia del prólogo se encuentra también en la definición que del concepto de *origen* (*Ursprung*)¹⁰⁶ realiza Benjamin (y que es el modo en que hay que entender, precisamente, el *origen* al que el título de la obra se refiere). El concepto de *origen* es uno de los conceptos más complejos de Benjamin. Este es el modo en que lo describe en el *Trauerspiel*:

[...] el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, tal como cree Cohen, categoría puramente lógica, sino histórica.¹⁰⁷

Este concepto será fundamental a lo largo de la obra de Benjamin, desde sus escritos de juventud hasta el *Libro de los Pasajes*. En el prólogo al *Trauerspiel*,

arte de la interrupción; alejado del concepto de *sistema* y más cercano al del tratado medieval, escolástico.

105 Sobre el concepto de *historia natural*: Adorno, Th. W. (2010). “La actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural” en *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal. pp. 297-333; Buck-Morss, S. (2011) *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

106 Para la comprensión de este concepto nos ha sido de gran ayuda el artículo de Stephane Moses “L’idée d’origine chez Walter Benjamin”, donde Moshes realiza un ejercicio *benjaminiano* para señalar el origen de dicho concepto y hacer un recorrido por su desenvolvimiento a lo largo de toda la obra de Benjamin. VV.AA. (1986) *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf. pp. 809-826.

107 OCB, I, 1, 243.

Benjamin cristaliza las ideas que ya señaló en su escrito sobre el lenguaje¹⁰⁸ y en su prólogo a *Charles Baudelaire, «Tableaux Parisiens», La tarea del traductor*¹⁰⁹, así como en su tesis doctoral sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán¹¹⁰ y en su libro sobre las *Afinidades electivas* de Goethe¹¹¹. En el concepto, tal y como lo trata en dicho prólogo, Benjamin se sirve de sus ideas acerca del lenguaje originario, el lenguaje *adámico*, reactualizado en todo momento del tiempo, como el fin último de todo conocimiento; y se sirve igualmente de la noción de “fenómeno original”, *Urphänomen* (también relacionado con nociones como *Urpflanze* o *Urbild*), de Goethe, descargada de toda connotación organicista, naturalista, y entendida como principio explicativo. Así, en el concepto de *origen* se genera la tensión de un pasado mítico y un presente que actualiza de modo novedoso dicho pasado. Éste concepto no ha de ser entendido de manera abstracta y tampoco como una categoría que pertenezca al ámbito causal. El *fenómeno originario* es aquel que actualiza una idea en un tiempo dado. De este modo, el *Trauerspiel* se considera como originario en el sentido de que encarna una idea. Las ideas, en su sentido *esencial* son originarias, no tanto porque sean anteriores en el tiempo a sus *encarnaciones*, ya que el concepto de idea en Benjamin es atemporal, sino en el sentido de que son estructuraciones que acontecen en todo tiempo y lugar y que aparecen como la novedad según su configuración, en cada caso, histórica. Siguiendo a Moshes podemos decir que el concepto de *origen* funciona en general, y en especial en el libro sobre el *Trauerspiel*, como un principio de organización o de estructuración del tiempo histórico y no como el comienzo de una serie temporal. Este concepto, en el marco de la filosofía de la historia de Benjamin, jugará un papel fundamental por lo que hace al momento mesiánico, o de revolución, que se ha de actualizar y que guarda relación con todos los momentos revolucionarios que han acontecido en la historia.

No es fin de esta tesis el análisis profundo del concepto de *origen* de Benjamin, pero si es necesario señalar su importancia en el libro sobre el *Trauerspiel* ya que su

108 OCB, II, 1, pp. 144-162.

109 OCB, IV, 1, pp. 8-22.

110 OCB, I, 1, pp. 13-122

111 OCB, I, 1, pp. 123-216

propio título no indica el intento por parte del autor de señalar el comienzo o el inicio, o incluso la genealogía, del *Trauerspiel* alemán, sino señalar, frente a la historiografía del momento, cuál es la *esencia* del *Trauerspiel*, qué idea se configura en sus fenómenos como *constelación*. De este modo, el *Trauerspiel* no se limita a ser reconocido como un mero género de la historia de la literatura, sino como *vehículo* relevante, como *configuración*, como *mónada*, que nos permite acceder a la ontología subyacente al Barroco y, por lo mismo, al origen mismo de la Modernidad (origen en sentido benjaminiano) como momento de crisis, como *bisagra* entre un mundo dotado de sentido y un mundo en el que el sentido vendrá dado de la mano del sujeto y el infinito movimiento de las cosas en su carácter meramente objetual o de mercancía.

2.1.3. *Trauerspiel*

La relevancia que le otorga Benjamin al *Trauerspiel* no es en absoluto evidente. Benjamin recupera un género al que la historiografía del arte no le había prestado demasiada atención (recordemos que el fin de este escrito de Benjamin era habilitarle como profesor de universidad, *Habilitationsschrift*, hecho que no sucedió, pues la tesis fue rechazada). De este modo, Benjamin se está enfrentando a la reflexión estética y sobre teoría del arte que desde el Romanticismo se empeñaba en ver en el *Trauerspiel* (cuyos autores más relevantes serían Gryphius, Lohenstein y Hallmann) una suerte de copia, además copia de mala calidad, de las tragedias clásicas. Es más, en ningún momento Benjamin pretende restituirle un valor al *Trauerspiel* que de suyo no tiene, sino ver, incluso a través de sus fallas y sus limitaciones (y, precisamente por ellas¹¹²) la metafísica, la *Weltanschauung* que refleja.

Una de las primeras características que Benjamin señala en el *Trauerspiel*, la pobreza técnica (a diferencia del alto grado de sofisticación que alcanzará en autores españoles, especialmente en Calderón¹¹³), será uno de los fundamentos que hacen de él

112 OCB, I, 1, 260: «Porque una cosa es encarnar una forma y otra plasmarla. Si lo primero es cosa de los escritores elegidos, lo segundo a menudo se produce de manera singularmente destacada en las esforzadas tentativas de los que son más débiles. La forma misma, cuya vida no es idéntica a la obra por ella determinada, es más, cuya plasmación puede ser inversamente proporcional a la perfección de una obra literaria, salta a la vista más precisamente en el enjuto cuerpo de una obra pobre, como su esqueleto en cierto modo».

113 OCB, I, 1, 286. Sobre Calderón, un estudio indispensable por lo que hace al Barroco y, especialmente, a la ontología que subyace en la obra del autor español, puede encontrarse en: Rivera de Rosales, J. (1998)

un buen vehículo de mediación para comprender el momento de quiebra que supone el Barroco: en esta incapacidad se cifra el modo en el que la voluntad de forma del Renacimiento fracasa en su intento de fundamentar un sentido en el nuevo orden de la existencia.

Benjamin defiende que el *Trauerspiel* no es un tipo de drama derivado de la tragedia clásica, lo que implica que en numerosos lugares del mismo acontecen los rasgos extraños al Renacimiento¹¹⁴. De este modo, el hecho de definirlo como “tragedia del Renacimiento” implica una sobrevaloración de la influencia de la doctrina aristotélica en el drama Barroco. Así, las categorías aristotélicas¹¹⁵ de unidad de tiempo y unidad de lugar no son tenidas demasiado en cuenta por los autores del *Trauerspiel*. Especialmente, es la teoría aristotélica del efectismo trágico la que recibe, en los manuales de la época, la mayor indiferencia. La principal diferencia entre el *Trauerspiel* y la tragedia es que, mientras la temática de ésta es el mito, entendido como pasado heroico, la temática del *Trauerspiel* es la Historia: la vida histórica tal y como se comprendía en esa época. Y es que, el calificativo de “Trauerspiel” se aplicaba tanto al género dramático como al propio acontecer histórico¹¹⁶. Así, esa vida entendida como “teatro” en el discurso español, es entendida como “teatro”, pero significativamente “luctuoso”, en el discurso alemán.

La figura que encarna en el *Trauerspiel* esta temática (la vida histórica cristalizada en la monarquía absoluta como estamento) es la figura del soberano. El héroe como rey también era tema de la tragedia griega (hecho que, según Benjamin, era el único motivo objetivo que tenía la crítica para relacionar el *Trauerspiel* con ella), pero en el *Trauerspiel* este monarca representa un nuevo concepto de soberanía basado en ciertas ideas políticas en confrontación con las doctrinas jurídicas de la Edad Media¹¹⁷. Este

Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca. Hildesheim: Oms Verlag.

114 OCB, I, 1, 261. Es la atención a los detalles, la investigación microscópica, la que permite ver estos rasgos. Tomando en consideración el todo solo en cuanto se encuentra determinado por sus partes, es como una crítica estilística seria, como dice Benjamin, puede dar cuenta de las características particulares del drama barroco y no subsumirlo bajo géneros que no le convienen. Este tipo de análisis, que es el que pretende desarrollar Benjamin a lo largo de la obra, es el tipo de análisis que metaforizaba con la imagen del mosaico en el prologo (OCB, I, 225), el tipo de análisis que corresponde a la filosofía en su intento de mostrar la verdad.

115 OCB, I, 1, 263.

116 OCB, I, 1, 266.

117 OCB, I, 1, 268-269.

nuevo soberano, que representa a la historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como cetro, es un soberano consciente de su propia incapacidad para resolver los problemas a los que se ve abocado. Además, es un monarca acosado por la soledad¹¹⁸, pues ni en su espacio (la corte) ni con sus iguales (otros príncipes), puede sentirse a salvo ya que ese es, precisamente, el paradigma de espacio de conflicto y confusión. Su poder como gobernante entra en contradicción con su facultad de gobernar, antítesis que otorga al *Trauerspiel* un rasgo propio: la incapacidad del tirano para decidir¹¹⁹. El monarca Barroco es a su vez mártir que «como Cristo Rey padece en nombre de la humanidad»¹²⁰. De esta manera, la única instancia de orden y posible donación de sentido, el soberano, deviene instancia contradictoria y disfuncional¹²¹. En el Rey vemos a Dios, pero no a un dios transcendente, sino precisamente la representación más immanente y material que de Dios se puede tener: la de Cristo (una figura del martirio que conlleva el abandono, el silencio del más allá).

Esta experiencia de la immanencia, a la que ni el monarca ni el mártir pueden escapar¹²², es otro de los rasgos característicos del *Trauerspiel*. Relacionado con el devenir de la cristiandad en Europa, cuyas diversas manifestaciones parecen no incluirse en el flujo del proceso de salvación¹²³, la relación entre *Trauerspiel* y misterio (relación que se daba en el seno de la “tragedia” interpretada en la Edad Media) se pone en cuestión desde el momento en que el acto dramático representa la desesperación de la

118 OCB, I, 1, 270-271. Donde Benjamin hace referencia a la empresa 77 de Saavedra-Fajardo, “Praesentia nocet”. Saavedra-Fajardo, D. (1999) *Empresas políticas* (Edición de Sagrario López). Madrid: Cátedra. pp. 852 y ss.

119 OCB, I, 1, 274.

120 OCB, I, 1, 276.

121 Cabe señalar de qué modo se ve esta cuestión de la soledad e incapacidad del monarca barroco para gobernar, y de la corte como espacio de intrigas, si nos fijamos en la figura del valido, especialmente durante las monarquías de Felipe III y Felipe IV en España. Pueden verse al respecto: Elliot, J. (2014) *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: Austral. Elliot, J. y Brockliss, L. (eds.) (1999) *El mundo de los validos*. Madrid: Taurus. Tomás y Valiente, F (2015) *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI, 2015. Igualmente, para la cuestión de la importancia del valido y la influencia de Séneca en esta figura, es indispensable: Blüher, K.A. (1983) *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos.

122 OCB, I, 1, 270. Y en 269: «No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia.»

123 OCB, I, 1, 283.

incapacidad de optar por una salida transcendente, salvífica. De este modo, la constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* depende de la situación teológica de la época. La desaparición de toda escatología implica la renuncia al estado de gracia, entregando al hombre a un mero estado creatural. La salvación, si acaso existe, habrá de ser buscada en el espacio de las criaturas y no en instancias exteriores. Esto comportará otra característica del drama alemán, que se encuentra bajo el signo del protestantismo¹²⁴ (situación diferente al drama español, que bajo el auspicio de la contrarreforma, genera una suerte de salvación secular en la representación del entorno cortesano). Este factor de inmanencia tan marcado en el *Trauerspiel* comporta dos aspectos de la reflexión¹²⁵: por una parte, la reducción lúdica de lo real (el teatro dentro del teatro, la representación dentro de la misma representación) y, por otra, la situación de infinita reflexión¹²⁶ a que se ve abocada el hombre Barroco en la imposibilidad de detenerse en cualquier espacio que le otorgue calma y serenidad en el proceso de su búsqueda de sentido. La pérdida de continuidad natural entre las cosas y su sentido exige una conducta de interpretación, de desciframiento que deviene infinita para el hombre que quiere saber. La relación del sujeto melancólico con su objeto es una relación muy particular: el sujeto barroco prefiere *leer* las cosas más que tocarlas¹²⁷. La búsqueda infinita de este hombre abandonado a su suerte en el mundo, de este hombre bajo el signo de Saturno, se cifra también en la propensión del melancólico a los viajes largos, siendo una temática particular de ciertos dramas el exotismo (Lonhenstein) o el gusto de la época por las descripciones de viajes¹²⁸.

La aniquilación del *ethos* histórico es otra característica que Benjamin señala en el *Trauerspiel*. En una comprensión de la actividad histórica como «industria depravada de maquinadores»¹²⁹ en constante movimiento de ascenso y descenso, la faceta ética queda cancelada por una compresión de la acción inscrita totalmente en el mismo decurso de la historia. La acción no refiere a instancias superiores o a marcos reguladores, sino que

124 OCB, I, 1, 285-286.

125 OCB, I, 1, 288.

126 «Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual» OCB, I, 353. Acerca de la cuestión de la melancolía del filósofo, del que se pregunta por la esencia del mundo y la realidad: Rodríguez de la Flor, F. (2007). “10. Acedia letrada”. p. 195 y ss.

127 OCB, I, 1, 354.

128 OCB, I, 1, 362.

129 OCB, I, 1, 293.

la misma transgresión moral apela a un comportamiento natural.¹³⁰

La introducción del devenir histórico-secular en todos los ámbitos de la existencia comporta una nueva concepción de las categorías de espacio y tiempo. El fin de la escatología implica una cierta cancelación del concepto de tiempo que comienza a abordarse desde una imagen espacial. El curso histórico, paralizado en una concepción espacial, encuentra en la representación teatral su mejor modelo. En la corte, representada como continuo espacial coreográfico, acontece «el decorado eterno y natural del curso de la historia»¹³¹. En este «espectáculo para tristes»¹³², la escena es una escena ambulante, frente a la escena como *topos* cósmico en la tragedia griega, que señala a la tierra como escenario por el que la historia va con su corte de ciudad en ciudad. Esta sensación de espacialización del tiempo se puede observar también en el hecho de que la mayoría de los *Trauerspiele* sitúan su acontecer dramático en la medianoche¹³³, siendo una idea extendida que a esa hora el tiempo se suspende como si fuera el fiel de una balanza. La noche, «hora de los espíritus», choca con el desarrollo de la tragedia griega, siempre diurna. Cierta tendencia a la repetición de motivos, unida a la exigencia de que el número de los actos nunca fuera impar, son mecanismos formales que acentúan la sensación de no temporalidad, de un “eterno retorno de lo mismo».

En este espacio de desesperación que es el mundo, y en su más fiel representación, la obra dramática, encuentra su lugar lo cómico. Pero esta comicidad, «pura broma»¹³⁴, se presenta como la cara obligada del luto. Benjamin subraya lo cerca que se encuentra lo cómico de lo trágico, la faz perversa en la figura del *intrigante*. La unión del luto del príncipe con el buen humor de su consejero es signo de los dos espacios de Satán: el luto, con su falta de santidad y el buen humor, que sólo cabe en el modo de existencia de la época, como mueca del diablo. En este punto no hay que olvidar el tópico, que se reproduce tantas veces en los autores barrocos, de la risa de Demócrito y las lágrimas de Heráclito¹³⁵ y que se ajusta muy bien a la interpretación

130 OCB, I, 1, 295.

131 OCB, I, 1, 298.

132 OCB, I, 1, 329.

133 OCB, I, 1, 347.

134 OCB, I, 1, 337.

135 Sobre esta cuestión del llanto de Heráclito y la risa de Demócrito, cabe consultar: Rodríguez de la Flor, F. (2007). p. 372. y el excelente trabajo de Jean Starobinsky: Starobinsky, J. (2016) *La tinta de la melancolía*.

que del papel que juega el componente cómico en el *Trauerspiel*¹³⁶, realiza Benjamin y al uso que de este componente también realiza Gracián, pues en Gracián, todo momento de risa o comedia es momento, precisamente, de sarcasmo e ironía.

En definitiva, el *Trauerspiel* es un fenómeno privilegiado para analizar la metafísica que subyace en la ruptura epistemológica que supone el Barroco. Una metafísica bajo el signo del luto y la melancolía, un mundo bajo la mirada del melancólico. Mirada escrutadora, *rumiadora*, pues la relación intencional con el objeto del luto se revela en una intensificación particular del objeto. Así interpreta Benjamin la exuberancia del discurso barroco: la ostentación y el luto son afines.

Si el *Trauerspiel* es mediación relevante para comprender el Barroco, no lo es sólo por la temática que en él encontramos. Una cuestión fundamental para la comprensión del Barroco será la del uso de cierto recurso retórico, formal, que alcanza su plenitud en este periodo: la alegoría. En el uso masivo de la alegoría encuentra Benjamin la clave de su interpretación de la metafísica barroca. Esta figura del discurso, frente a otras, señala una serie de características que la hacen la más propicia para ser el vehículo discursivo del hombre melancólico. Decir las cosas en el modo de la alegoría es decirlas de una manera muy particular. La alegoría como “lenguaje ontológico” exige una interpretación de la misma que, en clave de teoría, realizará Benjamin en este escrito y que será de gran importancia por lo que hace al resto de su producción filosófica. La última parte de *El origen del 'Trauerspiel' alemán* está dedicada a esta cuestión¹³⁷.

Mexico: FCE. pp.131-145.

136 Nos queremos permitir aquí una licencia hermenéutica. Esta figura del bufón, que encarna el aspecto cómico de la tragedia que supone la vida en la corte (y, en general, la existencia en el mundo barroco) aparece virtuosamente representada en el bufón que acompaña al soberano japonés Hiderota en su periplo de fatalidad y decadencia representado en la película “*Ran*” (1985) dirigida por Akira Kurosawa. En este largometraje, que es una adaptación del drama “*El rey Lear*” (1605) de Shakespeare, el bufón siempre dice, por mediación de la broma, la *verdad*. Fuente también de conflictos, el *logos* del bufón acompaña al anciano Hiderota haciéndole memoria a cada paso de sus errores y sus pérdidas. La mueca del bufón, la mueca de Satán, funciona como recordatorio constante de la imposibilidad de una instancia de salvación en la tierra. Hiderota, que ha padecido el infierno de sus propias y equívocas decisiones y que ha padecido la mentira y la traición dentro de su propia familia, se ve abocado, incluso cuando ya ha perdido la cordura, a ser objeto de bromas y sarcasmos por parte de su bufón. El soberano es así doblemente víctima de la existencia: en su miseria y en el regocijo que de la misma parece que se cobra la vida.

137 “Alegoría y *Trauerspiel*”. OCB, I, 1, 375 y ss.

2.2. *Alegoría y Trauerspiel*: la teoría de la alegoría¹³⁸

2.2.1. Alegoría y símbolo

La alegoría correrá la misma suerte que el *Trauerspiel* por lo que respecta a su estatuto como recurso retórico. Benjamin denunciará este desprecio que padece la alegoría, encontrando el germen de dicha concepción en una teoría en la que es el símbolo el modo propio del artista frente a la alegoría, que se entiende como mero instrumento pedagógico o ideológico. Como adalides de esta teoría del símbolo, teoría del romanticismo, que distorsiona la paradoja del símbolo teológico reduciéndolo a una relación entre manifestación e idea, citará a Goethe y a Schopenhauer.

Según Goethe¹³⁹:

Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en función de lo universal y el hecho de que vea lo universal en lo particular. De lo primero nace la alegoría, donde lo particular cuenta tan sólo como paradigma, en tanto que ejemplo de lo universal; pero la naturaleza de la poesía es propiamente hablando la segunda: pues ella expresa algo particular sin pensar en lo universal ni referirse a ello. Ahora bien, el que capta con viveza esto particular obtendrá con ello lo universal al mismo tiempo, sin darse cuenta de ello o tan sólo advirtiéndolo más tarde.

Schopenhauer, posteriormente y en el mismo sentido¹⁴⁰:

Ahora bien, si el fin de todo arte es la comunicación de la idea aprehendida...; si, más aún, en el arte es reprochable el partir del concepto, no podremos admitir que una obra de arte se destine confesa y deliberadamente a la expresión de un concepto: éste es el caso de la alegoría... Y si, en consecuencia, un cuadro alegórico tiene también algún valor artístico, éste está totalmente separado y es del todo independiente de su función como alegoría: una obra de arte sirve al tiempo a dos fines, a saber, a la expresión de un concepto y a la expresión de una idea: pero sólo el segundo puede constituir un fin artístico; el otro es un fin extraño, el lúdico pasatiempo de un hacer que un cuadro funcione, en su condición de jeroglífico, poniéndose al servicio de una

138 Sobre el concepto de alegoría en Benjamin a lo largo de su producción intelectual: VV.AA. (Opitz, M. y Wizisla, E. eds) (2014) pp. 17-82; Meschonnic, H. "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive" en VV.AA. (1986) *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf. pp. 707-743. Así como las obras citadas de Ana Lucas, Susan Buck-Morss, Eduardo Maura y Theodor Adorno.

139 Citado por Benjamin. OCB, I, 1, 377.

140 Citado por Benjamin. OCB, I, 1, 377-378.

inscripción... Ciertamente, también un cuadro alegórico puede, por esta misma propiedad, suscitar una viva impresión en el ánimo; pero entonces lo mismo podría producir, en igual circunstancia, una mera inscripción.

En Goethe el conflicto se sitúa en la relación que la alegoría guarda con respecto al símbolo. El símbolo, objeto eminente del artista, depende de la transición casi inconsciente y mecánica que va de lo particular a lo general. En la aprehensión simbólica, si se capta lo particular se gana con ello lo universal. Aquí, lo general, que vendría a ser el significado, lo que el símbolo quiere encarnar (la idea, según Schopenhauer), asegura la efectividad del símbolo como tal. En la alegoría, en cambio, encontraríamos un mero ejemplo, un tipo de lo general. Este mero ejemplo sería de carácter conceptual, de modo que vendría dado por un ejercicio de mediación excesivo que no es el propio de la poesía, donde, según parece proponer Goethe, la captación es inmediata incluso sin darse cuenta de ello.

En Schopenhauer vemos una concepción muy parecida de la alegoría. En este caso, la contraposición se sitúa entre la idea y el concepto. Si la misión del artista es precisamente la de mostrar una idea, la alegoría resulta disfuncional a este efecto, pues no es lo suyo expresar una idea, sino expresar un concepto. Del mismo modo que en el caso de Goethe, Schopenhauer denuncia en la alegoría su componente hermenéutico: la expresión de un concepto conlleva una cierta mediación que no es la propia del fin artístico. Que una obra de arte sea también expresión de un concepto es algo posible, pero extraño, ajeno a ella. Es algo que tiene que ver con lo lúdico de la adivinación y la interpretación y por ello, algo muy lejos de lo que supone la captación de una idea.

Benjamin reconoce que Schopenhauer se acerca realmente a la esencia de la alegoría, pero su definición se ve viciada porque proviene de una diferenciación entre la expresión de una idea y la expresión de un concepto, rasgo logicista que, para Benjamin, lo sitúa en el mismo lugar que las definiciones provenientes de la dicotomía símbolo-alegoría.

Es así como, desde estas definiciones, el concepto de alegoría ha jugado su suerte incluso en la pluma de grandes teóricos y artistas, especialmente durante el romanticismo. Y es que la cuestión estriba en «la denuncia de una forma de expresión

que la alegoría representa en tanto que mero modo de designación»¹⁴¹. Pero Benjamin, y esa es la intención de su teoría de la alegoría, pretende demostrar que no se trata «de una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura»¹⁴².

2.2.2. Alegoría y temporalidad

El mismo tipo de caracterización que hemos visto más arriba respecto a la alegoría se encuentra en los trabajos de Creuzer sobre el simbolismo¹⁴³. Su concepción depende de nuevo de las teorías clasicistas del símbolo, de las doctrinas del símbolo artístico, como se ve en el modo en que divide los momentos de la esencia misma de los símbolos (lo momentáneo, lo total, lo insondable en su origen y lo necesario), contraponiendo la flexibilidad, la plasticidad del símbolo artístico respecto a la limitación del signo religioso o místico. Aquí la alegoría se encuentra enfrentada con esos cuatro momentos del símbolo. Ella no participa de la inmediatez simbólica, sino que «meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquella (la representación simbólica) es la idea hecha sensible, encarnada»¹⁴⁴. Lo momentáneo del símbolo queda así cancelado en una suerte de introducción de cierta temporalidad de la que sí participa la alegoría, razón por la que para Creuzer esta es la que comprende al mito.

Será en una carta de Görres donde Benjamin encuentre la piedra de toque de su teoría de la alegoría. En dicha carta, Görres denuncia la suposición del símbolo como ser y de la alegoría como significado. Para él, el símbolo como signo, que persiste en sí, de las ideas, es, en relación con la alegoría como copia de estas en la que se introduce el flujo temporal, la dramaticidad de lo móvil, lo mismo que la muda naturaleza al curso de la historia humana.

Es desde la introducción de la categoría de tiempo, que aparece señalada en las interpretaciones anteriores, especialmente las de Creuzer y Görres, como se puede calibrar la justa relación entre el símbolo y la alegoría. La introducción de la

141 OCB, I, 1, 379.

142 OCB, I, 1, 379.

143 OCB, I, 1, 380.

144 Citado por Benjamin. OCB, I, 1, 380.

temporalidad por parte de la alegoría es «el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer»¹⁴⁵.

2.2.3. La alegoría moderna: ruptura del vínculo significado-significante y exuberancia del lenguaje

Benjamin encuentra que la alegoría moderna, que nace en el siglo XVI, se distingue de su antecesora medieval, como vehículo pedagógico e incluso ideológico (alegoría didáctico-cristiana), emparentándose en cambio con la alegoría de la Antigüedad, la griega y la egipcia, en su sentido místico y de *historia natural*. Es el carácter enigmático de esta alegoría antigua, como vehículo de una interpretación oscura, lo que la relaciona con su heredera en los orígenes de la Modernidad.

Esta alegoría antigua se fue introduciendo, por su carácter hermético, esotérico, que la facilitaba como instrumento de ocultación, en todas las regiones del espíritu desde la teología, las ciencias naturales y la moral, hasta la heráldica, el poema festivo y el lenguaje amoroso, haciendo del fondo de sus recursos un inventario ilimitado¹⁴⁶. Esta circunstancia implica la movilidad infinita del *significante* alegórico (o, igualmente, de su *significado*). Cualquier cosa puede, en principio, significar a cualquier otra. Este carácter excesivamente dinámico de la alegoría choca frontalmente con el símbolo. En efecto, el símbolo es posible allí donde una unidad de sentido también lo es. La alegoría, en cambio, alcanza un grado cero de significación desde el mismo momento en el que el vínculo del significado y el significante estalla en el juego puramente metonímico, casi puramente estructural, al que ésta se presta. Las palabras de Benjamin son aquí especialmente claras e ilustrativas: «La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención»¹⁴⁷, con lo que consigue visibilizar la infraestructura de sentido que sostiene una época liberada de la subalternidad a la imagen simbólica.

145 OCB, I, 1, 383.

146 OCB, I, 1, 391.

147 OCB, I, 1, 393.

De esta manera, la esencia fragmentaria¹⁴⁸ que porta en sí misma la construcción alegórica (que se muestra enfáticamente en las construcciones emblemáticas) se desplaza a la construcción lingüística del Barroco. Así, «el 'Barroco de las imágenes' y el 'Barroco de las palabras' se fundamentan polarmente»¹⁴⁹. Una de las características del discurso barroco es la exuberancia del lenguaje. El uso abusivo de figuras retóricas y de giros lingüísticos *ingeniosos* es la pauta de su *logos*. No en vano, la aparición de tratados de retórica¹⁵⁰ durante el Barroco es muy generosa.

La tensión entre palabra y escritura es inconmensurable: la palabra «es el éxtasis de la criatura, es desmesura, desaire, impotencia ante Dios; y la escritura es su recogimiento, es dignidad, superioridad y omnipotencia sobre las cosas del mundo»¹⁵¹. Recordemos aquí eso que comentábamos más arriba de que el hombre melancólico es un hombre especialmente lector que encuentra en la palabra escrita el único lugar en el cual puede, en cierta medida, evitar enfrentarse directamente con el mundo, con las cosas¹⁵².

Esta exuberancia y cultismo del lenguaje (que no deja por ello de lado al auditorio

148 Para Benjamin es decisivo este carácter fragmentario de la construcción alegórica. Durante la Edad Media las imágenes de los dioses paganos fueron *descuartizadas* en orden a hacerlos desaparecer y otorgarles un significado nuevo dentro del espacio del cristianismo. Esta operación, que pretendía destruir el imaginario pagano, consigue, en última instancia, su contrario, es decir, la conservación misma de dichas imágenes. El alegorismo medieval se resuelve en un movimiento dialéctico por el cual su pretensión de hacer desaparecer la herencia pagana se vuelve en su contrario. Este proceso de desmembramiento será heredado por la forma misma de la alegoría. Esto le importa a Benjamin ya que le permite afirmar que el alegorismo es un método por medio del cual el sujeto barroco, desde la melancolía y la falta de esperanza en el universo vaciado de sentido en el que habita, puede *detener* el flujo de la decadencia y la transitoriedad de la historia. La alegoría permite la conservación de lo corrupto, de lo que cae bajo el signo de la caducidad, aunque sea al precio de generar un campo de ruinas cuya significación proviene de un infinito ejercicio de interpretación. Es la única posibilidad de la infinitud en el seno de la radical inmanencia a que se abocado el sujeto del XVII. Por otro lado, esta cuestión tiene relación directa con el concepto de historia de Benjamin. Esta relación dialéctica que se da en la alegoría, según la cual lo caduco aparece como *paisaje primordial petrificado*, y que permite un cierto modo de *salvación* del fenómeno será afín a la relación del *materialista* como historiador y a las reverberaciones entre los distintos momentos históricos a fin de ser también *salvados*.

149 OCB, I, 1, 422.

150 Interesante resulta a este respecto: R. Snyder, J. (2014) *La estética de lo Barroco*. Madrid: La balsa de la medusa, en el que encontramos un sugerente estudio sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. pp. 73-106.

151 OCB, I, 1, 422.

152 «Los espectros, lo mismo que las alegorías profundamente significativas, son fenómenos procedentes del reino del luto; *surgen atraídos por el entristecido, que rumia sobre los signos y el futuro*» en OCB, I, 1, p.413. (El subrayado es nuestro).

no cultivado, pues este público, convencido del poder de la autoridad, podía disfrutar igualmente de una carencia de significado o incluso oscuridad del mismo en base a esa convicción¹⁵³) es interpretada por Benjamin como, precisamente, el triunfo del significante sobre el significado. El lenguaje puede explotar en toda suerte de giros, juegos fonéticos y de cualquier índole, mostrando su potencial formal, una vez que la única norma es la libertad del dinamismo y tránsito que le concede la cancelación de la asociación a un sentido heredado¹⁵⁴. Esta emancipación del sentido le aleja también de su concepción como mero medio de comunicación: el lenguaje en el Barroco comporta una realidad en sí, prácticamente absoluta, no derivada de su función comunicativa. Si el mundo se duplicaba en el *Trauerspiel*, del mismo modo podríamos decir con respecto al lenguaje: el Barroco lleva hasta sus límites, en la imposibilidad de un exterior, la multiplicación constante de espacios que no dejan de tener entre ellos una relación especulativa (de espejo). Parece que el único modo de habitar en la inmanencia es la multiplicación infinita de la misma como virtualidad de una transcendencia ya inalcanzable.

Este juego del lenguaje muestra su relación con la temática de intrigas y conspiraciones del *Trauerspiel*. La confusión que se ha apoderado del *ethos* del hombre barroco, que domina su metafísica, se apodera también de sus dramas y hasta de su discurso. El juego, como veíamos con la risa más arriba, no se toma en un sentido jovial u optimista, sino como una mueca más del Maligno. Las cosas *juegan* allí donde no hay horizonte de sentido y esto es motivo de tristeza, de luto. Las cosas cobran vida precisamente allí donde el sujeto es incapaz de dominarlas. Así, la alegoría se muestra a esta luz como síntesis de la compleja constitución del lenguaje en el Barroco.

153 «Pero aun si el lenguaje de estos dramas fuera asunto exclusivo de los eruditos, los ignorantes no habrían dejado de disfrutar de los espectáculos. El engolamiento correspondía a los impulsos expresivos de la época; impulsos que suelen ser mucho más fuertes que la participación intelectual en una fábula transparente hasta en los detalles. Los jesuitas, que entendían magistralmente al público, difícilmente contaron para sus representaciones con un auditorio compuesto exclusivamente por latinistas. Y es que debían estar convencidos de la antigua verdad de que la autoridad de una afirmación depende tan poco de su inteligibilidad que la oscuridad aun puede aumentarla. En OCB, I, 1, p. 427.

154 Cabe señalar que en el Barroco se da una suerte de *locura de la palabra* muy en sintonía con esa *locura del mirar* que analiza Christine Buci-Glucksmann con respecto a la misma época: Buci-Glucksmann, C. (2002) *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. París: Galilée.

2.2.4. Alegoría y ruina

Una de las categorías principales que encontramos tanto en el *Trauerspiel* como en la alegoría es la categoría de “ruina”. Si uno de los componentes fundamentales de la metafísica barroca es el hecho de que la historicidad inunda a toda manifestación y objeto, incluso a la naturaleza, esto implica que todo lo que acontece lo hace bajo el signo de la decadencia, de la caducidad. Las alegorías, que se reconocen en esta decadencia, serán en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas¹⁵⁵.

Además, en dos sentidos se puede señalar el carácter de ruina de la alegoría. Por una parte, el alegorista dota de una vida especial al objeto del que se apropia al otorgarle, temporalmente, un cierto significado. Pero esta temporalidad es breve (no *eterna* como la del símbolo, manteniéndose idéntico a sí mismo¹⁵⁶) haciendo que el paso de la historia erosione el objeto, la *imagen*, convirtiéndolo rápidamente en fragmento de lo que fue, en ruina. Por otra parte, la propia construcción formal de la alegoría es fragmentaria ya que consiste en la unión, en gran medida arbitraria, de pedazos-significantes con pedazos-significados. Es en los emblemas, por ejemplo, donde mejor se ilustra esta cuestión: en un mismo espacio se dan cita imágenes y textos realizando así una construcción puramente fragmentaria no lejana al concepto actual de *collage* o *patchwork*.

Benjamin señala esta cuestión de la fragmentación también en la relación de la alegoría con los aposentos, de acumulación y desorden, del mago o de los laboratorios de alquimia. En el título del *Trauerspiel* español, *La ‘corte’ confusa*, de Antonio Mira de Amescua¹⁵⁷, encuentra Benjamin lo que sería el esquema de la alegoría: “dispersión” y “reunión” según la ley de esta corte. «Las cosas se juntan según su significado, pero la

155 «Si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva ‘historia’ escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisionomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina.» en OCB, I, 1, 396.

156 OCB, I, 1, 402.

157 En nota del traductor al texto de Benjamin: “*El palacio confuso*”, edición príncipe de Pedro Blusón, Huesca, 1634; drama de Antonio Mira de Amescua (1574-1644).

falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas»¹⁵⁸.

2.2.5. Origen y antinomias: alegoría y teología cristiana

Benjamin cifra el origen de la alegoría en el momento en el que el cristianismo medieval se ve obligado a disolver el Panteón antiguo¹⁵⁹. El germen de la alegoría se encuentra en este intento de exorcizar toda la imagería donada por la antigüedad trastocando su significado. Así, los dioses antiguos perdían su naturaleza y comenzaban a significar nociones abstractas: pecados y vicios. Pero esto es aún un paso previo para la alegoría como tal¹⁶⁰.

Veámos que la alegoría encontraba en lo caduco su mejor material de expresión¹⁶¹. Los dioses antiguos, que en el Renacimiento habían jugado una suerte de resurrección, devienen en el Barroco como elementos caducos. Además de la cuestión de la caducidad, la alegoría también dependía en gran medida del concepto de culpa cristiano, concepto que se había arraigado fuertemente en el carácter *creatural* del mundo. El cristianismo barroco había convertido el concepto de naturaleza del Renacimiento en un concepto de naturaleza caída. A la criatura *caída* le es inherente la culpa. Y no sólo al sujeto melancólico, sino también a su objeto. La alegoría se encuentra, en su camino de significación, con un material cargado de culpa, lo cual trunca su proyección teleológica¹⁶². Además, esta naturaleza caída con la que se encuentra la alegoría es una naturaleza demoníaca. El demonio medieval, Satán, síntesis de vicios y pecados, síntesis de todo mal, se había relacionado directamente con esta materia¹⁶³; Satán y su reino (el triste reino de la culpa) imposibilitan la consumación de la alegoría en un significado. Pero, precisamente aquí, la teología cristiana barroca encontrará una modo de resolución a esta contradicción en la que se encuentra la alegoría. La carcajada

158 OCB, I, 1, 407.

159 «La afinidad entre la cristiandad medieval y la barroca resulta ser triple. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y el martirio de la carnalidad resultan igualmente necesarios a ambas». En OCB, I, 1, p. 442.

160 En la parte dedicada a la breve historia de la alegoría hemos podido comprobar que, si bien la alegoría cifra su nacimiento unos siglos antes de los que señala Benjamin, su modo de *nacimiento* es ciertamente análogo ya que, como señalamos anteriormente, la alegoría comienza al modo de la cristalización de una problemática hermenéutica a la hora de conservar, en la medida de lo posible, un texto que parecía dejar de ser operativo como era el texto homérico.

161 OCB, I, 1, 446.

162 OCB, I, 1, 447.

163 OCB, I, 1, 450.

demoníaca deviene alegoría de sí misma.

El hecho de que los últimos objetos a los que se puede aferrar el sujeto melancólico devengan alegorías, colmando estas a la par que niegan la nada en que se representan, cancelan la intención infinita de observación del cadáver, saltando ésta de golpe a la resurrección. «El mal sin más, que ella custodiaba como duradera profundidad, no existe sino en ella, es única y exclusivamente alegoría, significando algo distinto de lo que es. [...] Los vicios absolutos que los tiranos e intrigantes representan son alegorías. Así, no son reales»¹⁶⁴.

La alegoría barroca, en este último giro dialéctico que hace que por su propia estructura abandone el reino oscuro de la materia en aras de la resurrección, deviene así mito de aquello a lo que otorgaba lenguaje.

2.2.6. Conclusiones

A lo largo de su estudio sobre el *Trauerspiel*, Benjamin actualizó la apuesta teórica de lo que deba ser la filosofía según las pautas que señala en el prólogo. El *Trauerspiel* se analiza a la luz del saber filosófico y no según la historiografía del arte al uso. Sin depender de categorías deductivas o causales, sin referirse a géneros, escuelas o meras notas estilísticas, Benjamin analiza el *Trauerspiel* recorriendo sus *extremos*, es decir, atendiendo a diferentes características del mismo que él considera relevantes y que, interpretadas como fenómenos y conceptualmente mediadas, exponen en su reconstrucción y relación la idea de historia natural. El *Trauerspiel* resulta así un fenómeno que por sus características y la relación de estas con su contexto histórico, permiten construir una constelación que refiere a una idea que, a su vez, es fundamental y fundamentante para la época misma del *Trauerspiel*, el Barroco.

A su vez, una de las características principales del *Trauerspiel*, a saber, el hecho de que su forma es la de la alegoría, se analiza del mismo modo. La conceptualización de las notas características de la alegoría moderna se conforma en una concepción de la misma según la cual el uso de este modo de expresión no es mera elección estética, sino exigencia expresiva del material mismo al que da forma. La alegoría, entendida así como modo de expresión ontológico, permite al autor del *Trauerspiel* expresar

164 OCB, I, 1, 456.

enfáticamente su contenido, a saber, la historia vista desde la perspectiva de la caducidad y la muerte.

Y este análisis del *Trauerspiel* no sólo se limita a demostrar que la obra de arte es un vehículo privilegiado para el estudio de la historia, pues según la visión de Benjamin, es por medio de las obras de arte que el material histórico de una época puede conformarse de modo que revele la idea, sino que con su análisis también realiza Benjamin una interpretación del Barroco que es, ciertamente, una apuesta hermenéutica radical. Lejos de entender el Barroco como mero período histórico que, atendiendo a sus condiciones socio-económicas, se pueda caracterizar como un periodo con un cierto nivel de crisis entre otros o, lejos también de entenderlo como un momento más de la historia del arte, con sus específicas peculiaridades formales, el Barroco es para Benjamin la falla que anuncia un cambio epocal muy relevante: el paso del paradigma Clásico al paradigma de la Modernidad. Así, esta ruptura se antoja de máxima importancia, pues se entiende como el momento genético de nuestro propio presente. La crisis que supone el Barroco es una crisis que no se sutura ni con los intentos propiamente barrocos de conciliación, ni con los que vendrán después de la mano del racionalismo hasta nuestros días. A ojos de Benjamin, ni la construcción del sujeto moderno ni la fe en la razón ilustrada serán vías de escape en las que se pueda aferrar ese sujeto que, desde el Barroco, parece encontrarse ya para siempre inevitablemente fragmentado, embebido de un temple de ánimo melancólico.

Las categorías que Benjamin señala como componentes fundamentales de la metafísica barroca, por mediación del *Trauerspiel* y la alegoría, podrían, en principio, encontrarse en otros productos artísticos de la época. De ahí nuestro interés por comprobar si, en efecto, uno de los escritos más importantes del Barroco, *El Criticón* de Baltasar Gracián, participa de estas categorías. En las páginas siguientes analizaremos si la obra de Gracián depende, del mismo modo que el *Trauerspiel* (con ciertas salvedades, pues *El Criticón* no se presenta como drama, aunque quizás por cierta construcción que tiene pueda generar el mismo efecto) de estas categorías: la introducción de la historicidad secular (no escatológica ni teleológica), la aniquilación del *ethos* histórico, la concepción espacio-temporal, la exuberancia del lenguaje, etc. Además, *El Criticón* es una obra puramente alegórica, lo cual la presta a poder ser interpretada desde la teoría

de la alegoría que hemos visto que Benjamin forja para dar cuenta del uso de este recurso retórico entendiéndolo como lenguaje ontológico.

La pregunta que nos hacemos, a la luz de la lectura de la obra de Benjamin es si *El Criticón* expone también la idea de historia natural; si su contenido es, eminentemente, la historia tal y como se presenta a su propia época. También nos preguntamos si Gracián participa de ese *ethos* que es el del melancólico, el del alegórico tal y como Benjamin lo presenta. Y, finalmente, nos preguntamos si Baltasar Gracián comete la misma traición al espíritu de la alegoría que los alegoristas de los *Trauerspiele*, según la denuncia que sobre ellos lanza Benjamin. Quizás, Gracián, lejos de sucumbir a esta traición, se mantiene fiel al espíritu de la alegoresis, fidelidad que lo colocará en una situación difícil, desde nuestro punto de vista, a la hora de analizar las consecuencias políticas que se pueden extraer de su obra y que en la actualidad nos puedan interpelar.

Responder a estas cuestiones será la propuesta de las siguientes páginas, pero antes querríamos señalar una cuestión. El análisis de Benjamin en su libro sobre el *Trauerspiel* se refiere a un conjunto de obras y de autores. Esto podría suponer un freno a la hora de acometer la interpretación del *El Criticón* desde sus categorías. Benjamin volverá a retomar la cuestión de la alegoría en su estudio sobre Baudelaire y en relación con su inacabada obra sobre los Pasajes de París. Es en ese caso en el que se analiza la cuestión de la alegoría en un autor particular y en una obra particular (Las flores del mal). Así, aunque en el libro sobre el *Trauerspiel* son un conjunto de obras y autores los que son analizados, por las consecuencias mismas de ese análisis a nivel categorial, y por el hecho de que su teoría de la alegoría se refiere al procedimiento alegórico general que se da en el siglo XVII europeo, entendemos que no resulta problemático el hecho de demostrar si los análisis benjaminianos son operativos a la hora de leer *El Criticón* y calibrar las consecuencias que de una lectura tal se pueden sacar de la obra de Baltasar Gracián.

3 .HISTORIA, INMANENCIA Y ALEGORÍA: *EL CRITICÓN* A LA LUZ DE WALTER BENJAMIN

3.1. *El Criticón*: cuestiones generales

*El Criticón*¹⁶⁵ es una obra singular dentro de toda la producción literaria de Baltasar Gracián. Es la más extensa, dividida en tres entregas según los tres libros que la componen (1651, 1653 y 1657, apareciendo entre estas dos últimas entregas, en 1655, *El Comulgatorio*), y el último escrito de Gracián. Estas dos características hacen de ella una suerte de compendio de todo su pensamiento, que se ha ido desarrollando durante los últimos veinte años de su vida en otras seis publicaciones.

Una interpretación acerca de los intereses de Gracián se ha centrado en su intención pedagógica. No en vano, Gracián fue profesor de Teología Moral¹⁶⁶ en la orden de los jesuitas, y sus otros escritos, tanto por la forma como por el contenido, se encuadran, al igual que muchas obras de la época, con más precisión en esta intención: ya sea reconocer las *reglas* que rigen en la vida *cortesana*, con el fin de poder alcanzar *figuras* definidas como son la del héroe o la del perfecto político, o ya sea aprender los entresijos del lenguaje y del ingenio con el fin de alcanzar la perfección del *decir* guiado por la agudeza y cuyo fin es la belleza como parte indisociable del conocimiento.

En cambio, *El Criticón* se entrega a más diversas interpretaciones. Desde una perspectiva más estrictamente literaria, *El Criticón* es una novela (en general entendida dentro del marco de la denominada *novela bizantina*), pero una novela de carácter filosófico dado que se presenta como un relato de ficción con una carga semántica y conceptual enorme¹⁶⁷. Del mismo modo, también participaría del género de “escritura de viajes”, pues el relato se centra en el extenso viaje que realizan sus dos protagonistas, Critilo y Andrenio, que de esta manera se vuelven ejemplares que ilustran a la perfección el concepto de *homo viator*. Así, el componente pedagógico no desaparece

165 Gracián, B. (2013). *El Criticón*. Edición de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra.

166 Por lo que hace a la biografía de Gracián se puede consultar, tanto por las novedades que muestra como por la cantidad de información: Jordá, M. (2007). *De la rebeldía al erotismo. Introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira Editores.

167 Acerca del estatuto de *El Criticón* dentro del ámbito literario, cabe señalar el artículo de Javier García Gilbert “En torno al género de *El Criticón* (y unos apuntes sobre la alegoría) en: VV.AA. (1993) *Baltasar Gracián: el discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos. pp. 104-115.

en esta obra, pues el periplo de los dos protagonistas esta plagado de sucesos que se remedian según ciertas pautas de conducta (pautas como la *discreción*, el *valor*, la *prudencia*, etc. que ya han sido desarrolladas en las otras obras del autor). El modo marcadamente dialógico con el que está escrito el relato no solo lo acerca también a otros estilos literarios como el drama, sino que permite desarrollar en él un *decir* de carácter marcadamente pedagógico que, ya desde Platón, hace del discurso en formato de diálogo una herramienta muy potente con este objetivo. Finalmente, desde el punto de vista formal, y teniendo en cuenta que estamos ante un relato alegórico, el uso masivo de figuras retóricas (metáforas, símiles, símbolos, alegorías, elipsis, etc.) ofrecen una rica cantera para la interpretación ajustada a sus componentes filológicos.

El Criticón se muestra así, a ojos del investigador, como una fuente inagotable de propuestas interpretativas, siendo además una obra muy sugerente para cifrar el momento histórico en el que se produce: las referencias más objetivas, como datos históricos, geográficos o sociales, se mezclan con la visión subjetiva del autor, pesimista y satírica, permitiéndonos vislumbrar cómo era el momento en el que esta obra se escribe.

Desde el punto de vista filosófico, que es el que nosotros queremos adoptar, *El Criticón* refleja no sólo el momento histórico en un cierto nivel descriptivo, sino la metafísica que fundamenta dicho momento. Esta obra, que junto con el *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), hizo relevante a su autor a nivel internacional, influyendo especialmente en filósofos como Schopenhauer y Nietzsche, se encuentra escrita además en los años que se pueden considerar como la cumbre del Barroco.

Así, son muchas las características que hacen de este autor, y especialmente de *El Criticón*, un objeto de investigación privilegiado para dar cuenta de qué pudo suponer, y qué supone actualmente, este conflictivo siglo XVII.

3.2. *El Crítico: una historia de la historia natural*

El espacio de inmanencia que el Barroco radicaliza venía dado de la mano de los dramas, según Benjamin, en el hecho de que al cancelarse el concepto de historia escatológica, teleológica, su contenido giraba en torno al concepto de *historia natural*¹⁶⁸. Desde la mirada gris que la *historia natural* vierte sobre el mundo, todos los fenómenos y los procesos en los que se encuentra inscrita la existencia participan del ciclo de generación y corrupción propio de un acontecer histórico entendido como movimiento de decadencia. Así, veíamos que para Benjamin, si el *Trauerspiel* era expresión relevante del Barroco, esto sucedía precisamente porque los dramas no contaban más que la vida histórica tal y como se presentaba para el hombre de esa época, a saber: un drama luctuoso. Su propia denominación, como señalábamos anteriormente, era la misma que se le daba a la vida en general.

La cuestión es que, si bien Dios no ha desaparecido del mundo, su influencia en él se hace cada vez más vaga, más débil. Que la historia marque con la muerte todo lo que encuentra a su paso implica que ella misma no es vehículo de redención como, en cambio, sí lo es cuando se presenta a la luz de la escatología. La historia siempre está marcada por la muerte ya que es, precisamente, el modo de habitar del hombre en el mundo, modo de habitar atravesado de temporalidad. Pero esta historia, cuando carece de un *hacia dónde* o de un *por qué* pierde todo su contenido, todo su sentido, y, como los ciclos naturales, se aboca a una condición de repetición constante de vida y muerte. Así, que la historia produzca cadáveres no es más que la imposibilidad de la misma de dotar de sentido a la existencia ya que, en cualquier caso, su fin es el cuerpo muerto y su consiguiente desaparición.

Si atendemos, por ejemplo, a las alegorías pintadas en 1670 por Valdés Leal para la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, *Finis gloriae mundi e in ictu oculi*, accedemos a una ilustración exacta de este concepto de la historia como «fábrica de cadáveres» y a la vaguedad con la se presenta el momento de la gloria o la transcendencia, momento que ni siquiera aparece en *In ictu oculi*. Hasta una figura de

168 Para una elaboración de este concepto: T. Adorno, “La actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural” en Id., *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid, Akal, 2010, pp. 297-314 y 315-333, respectivamente.

carácter tan histórico como es la de un Papa, en el pincel de Valdés Leal, pincel atravesado de *muerte*, deviene como mero cuerpo putrefacto. Una vaga luz aparece desde arriba (*Finis gloriae mundi*), y la podríamos señalar como el momento de la divinidad, de la redención. Pero de esa luz aparece una mano que sostiene una báscula: el juicio. El espacio de la redención se nos muestra así como el recordatorio de la imposibilidad de la misma en la tierra. Frente al cuadro, uno se lleva el recuerdo de que incluso un Papa no es más que un mero cuerpo en descomposición, y que eso mismo es lo único que el *cielo* nos puede decir de la tierra. La lejanía radical con la que se presenta Dios al hombre del barroco le imposibilita para siquiera recordar su divina efectividad en el mundo. El momento de la redención queda así diferido a un *post mortem* de dudosa existencia. En otras palabras, el hombre del Barroco se tiene que hacer cargo de un mundo a espaldas de Dios y, por tanto, de un mundo que carece de lo único que lo puede hacer habitable, a saber: el sentido. Así, desde esta perspectiva, *El Criticón* se puede leer como un discurso que expresa enfáticamente esta concepción de la historia entendida como *historia natural*, concepción que, no hay que olvidar, es la propia del sujeto melancólico. El desarrollo narrativo de *El Criticón*, enmarcado entre las primeras cuatro *crisis* y las dos últimas, es decir, comprendiendo de la *crisis* V de la primera parte a la *crisis* X de la tercera (ambas incluidas) se puede considerar como la narración propia del espacio de la Historia.

Los protagonistas de este recorrido, Critilo y Andrenio, dialogan en las cuatro primeras *crisis*¹⁶⁹ en un espacio que, no dejando de ser un espacio humano, no es propiamente histórico, sino que podemos considerarlo como un espacio mitológico en el sentido de un espacio previo al que abre la historia. No en vano, este espacio se encuentra alegorizado en la representación de una figura de fuerte carga simbólica, con ya cierto recorrido en las letras, como es la figura de la isla¹⁷⁰ (en este caso, la Isla de Santa Elena). A lo largo de este diálogo, se refleja una concepción de la naturaleza, al

169 Acerca del estatuto de estas cuatro primeras *crisis* como modo en el que se fija un concepto de la naturaleza, e incluso de Dios, de carácter eminentemente Barroco, y acerca del modo en que el contenido de *El Criticón* es la historia marcadamente secular, es imprescindible citar el excelente y reciente artículo de Pedro Lomba: Lomba Falcón, P. (2013) Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la Historia. *Criticón*, 118, Madrid. pp. 151-162.

170 Tomás Moro y Campanella son dos buenos y clásicos ejemplos por lo que al uso de la *isla* como espacio alegórico se refiere. Moro, T. (2008) *Utopía*. Madrid: Tecnos; Campanella (1991) *La política*. Madrid: Alianza.

modo de la *Arcadia*, como ámbito ya perdido. Critilo (alegoría de la racionalidad del hombre, de su estatuto como *persona*) le pide a Andrenio (alegoría del hombre inmaduro, aún no *persona*) que le narre su experiencia pura e inocente de aquel espacio, cancelado ya para el hombre histórico, en el que los fenómenos se ajustaban al plan dictado por la Divina Providencia:

-¡Oh, lo que te envidio, -exclamó Critilo- tanta felicidad no imaginada, privilegio único del primer hombre y tuyo: llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad desta gran máquina criada! Fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad, y con ésta la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados y cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no dexa lugar a la admiración¹⁷¹.

La naturaleza (*Crisi* III: La hermosa naturaleza)¹⁷² se muestra como un espacio de orden en el que los entes encuentran equilibrio incluso en la contradicción. Ante la sorpresa de Andrenio, Critilo responde: «-Assí es que todo este universo se compone de contrarios y se conierta en desconciertos»¹⁷³. En esta naturaleza *prehistórica*, incluso podríamos decir *prelingüística*, que nos presentan las primeras *crisis* de *El Criticón*, el movimiento de las cosas, en su aparente desorden o contradicción, se encuentra sustentado por el poder del *Gran Hazedor*, como pondera Critilo: «Esse es otro prodigioso efecto de la infinita sabiduría del Criador, con la cual dispuso todas las cosas en peso, con número y medida; porque si bien se nota, cualquier cosa criada tiene su centro en orden al lugar, su duración en el tiempo y su fin especial en el obrar y en el ser»¹⁷⁴.

La infinita sabiduría de Dios (ese Dios *geómetra*, eminentemente barroco, que nos muestran estas últimas líneas) ha dotado a la existencia con un orden y un criterio muy rigurosos. Pero no hemos de olvidar que este diálogo acerca de Dios y la naturaleza lo están llevando a cabo *dos hombres*, razón por la cual siquiera pueden hacerse una idea de cómo opera este Dios que ha dispuesto el mundo al modo como el relojero dispone

171 Gracián, B. (2013). p. 77.

172 Gracián, B. (2013). p. 84.

173 Gracián, B. (2013). p. 91.

174 Gracián, B. (2013). p. 89.

sus artificiosos aparatos. Sólo a través del resultado de su creación pueden interrogarse sobre él. Y es que la pregunta por Dios sólo puede ser una pregunta humana; el resto de criaturas se complacen en sus ciclos, en su ordenamiento y en su ajuste a lo creado, pero nunca se pueden instalar en la pretensión de *saber*. Pero la pretensión de saber, característica humana, es la pretensión por una pregunta que, incluso en la narración de este ámbito aún tocado manifiestamente por lo *divino*, sólo puede obtener una respuesta negativa. Así, este Dios Criador se muestra escondido a ojos de nuestros dos protagonistas, pudiendo ser conocido solo por medio de sus obras¹⁷⁵, pero nunca manifestado en sí mismo.

La lectura de la naturaleza como libro¹⁷⁶ en el que interpretar los caracteres inscritos por Dios, concepto de naturaleza renacentista, encuentra aquí sus últimas manifestaciones, pues a lo largo de esta *crisi* se subraya el carácter *absconditus* de Dios, su ya extrema lejanía: «lo que a mí más me suspendió fue el conocer un Criador de todo, tan manifiesto en sus criaturas y tan escondido en sí [...] Con todo eso, está tan oculto este Gran Dios, que es conocido y no visto, escondido y manifiesto, tan leños y tan cerca»¹⁷⁷. Así, no sólo el modo formal de presentar a Dios por medio, como vemos, de contraposiciones, sino el carácter tan marcado de este discurso que muestra literalmente la lejanía de la divinidad, son un índice de la manera barroca en que se le interpreta. Es manifiesto que aún se puede hablar de Dios en este espacio sin lugar, distópico, que es la isla en la que dialogan los protagonistas, pero no se puede evitar hacerlo reconociendo ya su inminente abandono.

Donde ya no tendrá cabida un discurso acerca del creador será en el ámbito puramente histórico, en el que nos introducimos a partir de estos cuatro primeros capítulos en los que se habla de aquello de lo que para el hombre (pues como hombre pertenece a la historia) ya no se puede tratar. Así de diferente es el modo en que Critilo comienza a narrar a Andrenio su paso por el Mundo: «Dichoso tú que te criaste entre las fieras y ¡ay de mí! Que entre los hombres, pues cada uno es un lobo para el otro, si ya no es peor el ser hombre. [...] Tú me has contado como viniste al mundo; yo te diré

175 «La Naturaleza es espejo, sí, pero espejo empañado, cifra borrosa de su Creador» Lomba Falcón, P (2013) p. 155.

176 Blummenberg, H. (2000) *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós

177 Gracián, B. (2013). p.94.

cómo vengo dél, y vengo tal, que aun yo mismo me desconozco;»¹⁷⁸. Si arribar al mundo es arribar a la historia, y por tanto a un ámbito en el que Dios ya no impone las medidas y las reglas de conducta, la violencia y la confusión (ni siquiera Critilo se reconoce a sí mismo) serán las características que mejor lo definan. Si la narración de Andrenio es la de la inocente mirada en la naturaleza criada, ordenada y sustentada por Dios (narración que se realiza aún en la isla), la de Critilo (que se la cuenta a Andrenio una vez se encuentran ambos, entre humanos, en la nave que los lleva a *España*), en esta *crisi*, es una suerte de catálogo de desventuras que finaliza con un Critilo al que se pretende muerto, flotando en medio del mar.

Del mismo modo que vemos que ambas narraciones se hacen en lugares diferentes y en íntima conexión con lo narrado, la imagería que despliega Gracián a lo largo de esta obra cobra mucha importancia, por ejemplo, en las *crisis* que estamos comentando. Así, antes de arribar a la isla, Critilo se encuentra flotando en el océano porque le han querido dar muerte. Nace Critilo en un barco y *matan* a Critilo desde un barco. Las imágenes marítimas denotan así en este texto los lugares absolutamente desconocidos o no-lugares, que son el del anterior al *nacimiento* y el del posterior a la *muerte*. De lo que hay a ambos lados de la historia no se puede saber nada, sólo se puede conjeturar y cristalizar en imágenes y metáforas que, como la del mar o los barcos, evocan lo infinito e inaprensible; imágenes que pertenecen a una narración mitológica de hechos. Sólo se puede reflexionar sobre la trascendencia en estos espacios que no pertenecen a la historia, como por ejemplo en esta primera isla que representa una suerte de *Arcadia* o de época dorada, frente a la época de *yerro* que representa el acontecer histórico, o en la última isla, que es el único paso *trascendente* que puede dar el hombre. Paso que, como veremos más adelante, cifra la trascendencia, precisamente, en una radical inmanencia. En cambio, de lo que sí se puede hablar, que es del mundo (y en el mundo), sólo se puede hacer desde la confusión y la violencia: «Bien es verdad que abrí los ojos cuando no hubo ya que ver, que assí acontece de ordinario»¹⁷⁹. Esta irrupción tan negativa en el espacio humano se cifra también en el modo en que los protagonistas de *El Criticón* tienen su primer encuentro con los hombres unas páginas más atrás. La llegada de la

178 Gracián, B. (2013). p. 99.

179 Gracián, B. (2013). p. 109.

nave con los humanos se reconoce por las voces de los navegantes, «vozería de la chusma»¹⁸⁰, caracterizados como insolentes y holgazanes que al arribar a la *naturaleza* se sirven de ella de modo puramente instrumental, cazando o haciendo leña, para luego abandonarla.

La llegada del hombre al mundo, la introducción de la historia en todo ámbito de la existencia, incluido el de la naturaleza, implica ya el desorden y la ingratitud que serán las características básicas del espacio humano. Atrás queda el lugar ordenado y en concierto que dispuso el Criador, donde los contrarios encontraban su resolución y donde toda entidad tenía su lugar.

3.3. Una *milicia* que no es tal: aniquilación del *ethos*

Vemos como los protagonistas de *El Criticón*, al igual que los del *Trauerspiel*, se encuentran abocados a una existencia inscrita en la historia y, por tanto, a una existencia vaciada de sentido. Esto afectará a su propia conducta en el mundo, conducta que, inevitablemente, lleva el sello de la imposibilidad desde el momento en que cualquier viso teleológico queda cancelado.

Las acciones de Critilo y Andrenio, del mismo modo que las de sus análogos alemanes, se ven limitadas a la representación que es su papel en este escenario del mundo. Si bien *El Criticón* no está escrito a la manera de un drama, de una obra de teatro, el modo en que se presenta genera la misma impresión, pues, por una parte, esta obra se encuentra escrita a modo de diálogo, y por otra parte, al estar escrito en forma de alegoría las acciones de todo el elenco de personajes que lo pueblan se ven constreñidas al papel conceptual del que, como alegorías que son, dependen¹⁸¹. Esta cuestión genera una modo de acción supuesto a priori donde la capacidad de comportamiento de los personajes queda petrificada. Así, esa aniquilación del *ethos* histórico que veíamos más arriba con respecto al *Trauerspiel* se puede reflejar también por estos medios.

180 Gracián, B. (2013). p. 103.

181 Al respecto de la limitación que la alegoría ofrece a la acción puede verse: Blanco, M. (1986). *El Criticón*: aporías de una ficción ingeniosa. *Criticón*, nº 33. Toulouse. pp. 5-36. Y también, Fletcher, A. (2002) *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.

La conducta ética de nuestros protagonistas se ve conducida, en principio, por una búsqueda que, a fin de cuentas, no será propia de esta vida: el encuentro con Felisinda o la felicidad. Pero esta conducta que se presenta como intencional, en dirección a un objetivo, se ve paradójicamente limitada a una conducta de evitación. Los protagonistas de *El Criticón* se muestran así de un modo eminentemente pasivo. Se puede resumir el recorrido de Critilo y Andrenio, y por tanto su existencia, como periplo en el que se encuentran, una vez tras otra, como si de meros espectadores se tratara, con espacios ya constituidos y en situaciones que se ven enmarcadas por la exterioridad. Estos peregrinos toman parte en un mundo que ya está construido a priori y cuya única opción es dejarse llevar por él (que es la opción que siempre escoge Andrenio) o evitarlo (que es la opción propia de Critilo). Cuando se encuentran inmersos en una situación problemática, sus únicas herramientas para llevar salir airoso de ella vienen dadas de la mano de una suerte de personajes que ni siquiera, en su condición figurativa, se presentan como humanos. Alegorías de virtudes como el talento (Artemia)¹⁸², la amistad (Gerión)¹⁸³ o la fortuna¹⁸⁴ son las únicas ayudas que reciben Andrenio y Critilo para poder triunfar en las difíciles situaciones en las que se encuentran. En ningún caso se apelará a una instancia trascendental que englobe dichas virtudes. Estas figuras fantásticas, que en todo caso, insisto, se denominan como no humanas, son las únicas guías de las que dependen los protagonistas. Nos resulta importante señalar la cuestión de la no figuración humana de estas ayudas ya que, aunque se trate de alegorías y, por tanto, cualquier cosa pueda significar a cualquier otra, es llamativo que Andrenio y Critilo nunca se vean ayudados de la mano de otras personas. Un concepto como el de solidaridad queda así ciertamente cancelado en una obra como ésta. Incluso los momentos en los que los peregrinos se encuentran rodeados de humanos, son momentos en los que, como pequeño grupo, se entregan a la contemplación. Los coleccionistas de ruinas, como veremos más adelante, muestran su luctuoso museo a aquellos hombres dispuestos a contemplarlo junto con ellos, compartiendo una única mirada melancólica. Esta conversación *edificante* es siempre conversación sobre lo que fue, de modo que es de lo muerto, o de lo abstracto, de donde Critilo y Andrenio obtienen el conocimiento

182 Gracián, B. (2013). p. 172.

183 Gracián, B. (2013). p. 337.

184 Gracián, B. (2013). p. 409.

para *militar* en el Mundo.

De esta manera, tanto lo virtuoso como lo no virtuoso (en la figura de esos *enemigos* que encuentran a su paso los peregrinos) carecen de instancia trascendente que los englobe y los dote de sentido. Las virtudes pertenecen al pasado, a una *arqueología* y a una suerte de *praxis* contemplativa, mientras que los vicios están inscritos en un presente que como tal, y hasta la muerte, es *infinito* e innato al hombre. Inscritas en la historia, tanto las acciones positivas como las tentativas del mal aparecen como parte inmanente del curso natural de la existencia. Así, la sensación de una existencia entregada a la pura inmanencia se muestra en toda su radicalidad; existencia acompañada de una radical imposibilidad de modificación de la realidad, pues la realidad misma en cuanto histórica es la ya siempre vuelta del revés de la naturaleza establecida por Dios.

Esta pobreza de la experiencia, que Benjamin también señalaba respecto a una cierta pobreza técnica de la que dependía el *Trauerspiel*, en el caso del *El Criticón* se puede observar a la luz de lo que hemos comentado acerca de la paralización de la acción de sus personajes. A nivel formal o literario, *El Criticón* no es una obra que carezca de virtuosismo técnico, es más, por lo que al uso del lenguaje se refiere es un monumento de la literatura universal, pero no deja de ser cierto que su carácter alegórico y su temática la entregan a una suerte de repetición constante¹⁸⁵. Los 38 capítulos que la conforman son, en su mayoría, repeticiones de lo mismo (algo que puede observarse ya en su estructura, con una introducción en ellos a modo de relato alegórico que da paso a lo que se narra): nuestros protagonistas se encuentran en un aprieto y con ayuda de ciertos personajes consiguen salir airoso. Sin caer en reduccionismos, ese puede ser el esquema general de la obra. En ningún momento sucede nada nuevo que pueda sobresaltar al lector, lo que le da un aire estático, de *catálogo*, al completo de la obra. Esta *congelación* que padece la trama, de la que participa también la acción de sus personajes, que según se va desarrollando se va haciendo cada vez más explícita, se ve en cambio compensada, en un sentido de

¹⁸⁵ Cabe destacar respecto a esta cuestión de la estructura formal y repetitiva de una obra alegórica como *El Criticón*, que no deja de estar emparentada en este sentido con otras obras alegóricas tanto anteriores a ella como posteriores, los análisis que Gómez de Liaño ha realizado sobre la estrecha relación entre el arte y las técnicas de la mnemotecnia y la construcción de *El Criticón*: “Gracián o la crítica de la razón simbólica” en VV.AA. (2003) *Gracián hoy*. Madrid: Cuaderno Gris. pp. 115-141.

virtuosidad técnica, por el uso del lenguaje. Pero esta virtuosidad técnica e ingeniosa, que manifiesta e ilustra la propia teoría del conocimiento que Gracián mostró en su *Agudeza y arte de ingenio* no deja de tener su contrapartida luctuosa.

3.4. Vacío ontológico y exuberancia óntica: lenguaje, comedia y luto

Si bien en *El Criticón* siempre sucede lo mismo, es cierto que ese *suceder* es contado a la luz de una apabullante precisión ingeniosa, ofreciendo un muestrario prácticamente infinito de figuras retóricas y de ingenios del lenguaje. Esta exuberancia, que no es solo sello graciano, sino que es muy propia del discurso barroco¹⁸⁶, la leía Benjamin a la luz del luto. Y, en efecto, *El Criticón* se presenta como una obra en la que el lenguaje alcanza un esplendor pocas veces igualado en la historia de la literatura. Esta emancipación de la palabra y su significado, que permite un juego lingüístico de tal calado, aparece como componente principal de una obra en la que fundamentalmente se trata de la incapacidad de alcanzar la felicidad en vida: luto y ostentación aparecen pues de la mano en *El Criticón*.

Y del mismo modo que la exuberancia del lenguaje, la comicidad de esta obra siempre aparece como componente satírico. En *El Criticón*, todo momento en que emerge cierta comedia se transforma en crítica, especialmente crítica de carácter social. La sátira atraviesa *El Criticón* en sus extremos, siempre como denuncia. Esto se puede ver de manera muy clara en los momentos en que Gracián realiza reflexiones acerca del carácter de las gentes según sus lugares de origen¹⁸⁷. De igual modo, a nivel del contenido, en los momentos en los que en *El Criticón* existe la fiesta, la comedia, la risa, de lo que se trata es más bien de la burla y el escarnio o de la falsa felicidad que acontece en relación con algún vicio como por ejemplo el de la bebida¹⁸⁸. Cuando los personajes de *El Criticón* aparecen en una situación cómica, ésta siempre es presencia del absurdo de las conductas erróneas. La risa, en la edad del *yerro*, es siempre la

186 Y que es campo propio de la discusión entre *cultismo* y *culteranismo*, discusión en la que no entramos, pero que cabe, desde luego, citar.

187 Ib. p. 594.

188 Ib. p. 579.

«mueca de Satán», la estridencia con la que el horror se amplifica¹⁸⁹.

Los momentos de risa y de llanto en *El Criticón*, se verán mediados por las situaciones que comentábamos más arriba a propósito de la incapacidad de la acción en las que nuestros protagonistas arriban a estancias virtuosas. Los palacios que representan alegóricamente las virtudes son siempre lugar de serenidad donde no cabe la burla o el llanto (donde no cabe lo único que se puede hacer en el mundo), donde no cabe la *acción*, sino la mera contemplación. Así, por ejemplo, en la Armería del Valeroso¹⁹⁰. Toda acción, que veíamos arriba que siempre estaba paradójicamente marcada por la pasividad, aparece remitida a la peripecia que se da en los lugares donde nuestros protagonistas se encuentran en aprietos. La praxis en el mundo se reduce a la famosa *milicia contra malicia*¹⁹¹ graciana (y jesuita), pero para lo que ya no existe en la historia, sólo cabe la contemplación que, recordemos, es el talante propio del sujeto melancólico: la contemplación sin detención. Benjamin señalaba que esto se manifestaba muchas veces en el *Trauerspiel* por medio de referencias exóticas o por medio del *viaje* como tema, es decir, por medio del mero paso o recorrido que no modifica nada de lo que encuentra y que es, básicamente, conducta observadora y *rumiadora*. Y *El Criticón* es, en efecto, la narración de un *viaje*: el de la vida del hombre. En *El Criticón* la existencia se entiende como un vagar *infinito*¹⁹² ya que la meta o el objeto de deseo de dicho peregrinar queda siempre diferido y, en última instancia, imposibilitado: aquello que buscan Andrenio y Critilo queda siempre más allá, en un más allá inalcanzable desde el espacio cerrado de la existencia histórica.

189 «Los que entran risueños salían muy pensativos; los alegres, melancólicos; ninguno se reía, todo era autoridad.» Esta es una de las consecuencias, según Gracián, del paso de la juventud a la madurez, Ib. p.297.

Recordamos igualmente la extendida alegoría barroca, señalada anteriormente, de la risa y el llanto en las figuras de Heráclito y Demócrito. Si Heráclito llora de pena, la risa de Demócrito no es de felicidad, sino más bien es una carcajada de burla sobre la ignorancia y la idiotez humana. Demócrito se ríe de lo que Heráclito llora.

190 Gracián, B. (2013). p. 443.

191 Gracián, B. (2013). p. 457.

192 Curiosamente, dicho vagar forma la figura de una circunferencia o, más bien, una elipse si atendemos al recorrido geográfico de los protagonistas. Igualmente, salen de una isla para terminar en una isla. Tanto formalmente como a nivel del contenido, el peregrinar de *El Criticón* está presentado como la infinitud y el eterno retorno.

3.5. Espacio y tiempo en la experiencia de la inmanencia

En su escrito sobre Leibniz y el Barroco, Gilles Deleuze¹⁹³ utiliza una analogía muy adecuada para describir el modo en que el espacio barroco se vive como un espacio cerrado a toda posible trascendencia, imposible de comunicar con un más allá. Esta imagen es la del espacio como mónada, sin puertas ni ventanas, espacio clausurado sobre sí. El espacio barroco es ese espacio que obliga a introducirse en él porque lo que hay que ver, hay que verlo dentro: «célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o grabados»¹⁹⁴.

Y este espacio cerrado se caracteriza, precisamente, por ser un espacio en el que el tiempo, al haber clausurado su dirección teleológica, ha clausurado con ello su propia consistencia deviniendo *espacial*. Así, el viaje de los protagonistas de *El Criticón* es un viaje en el que las categorías temporales también quedan canceladas. El curso de la narración remite constantemente a estancias espaciales. Andrenio y Critilo vagan a lo largo de Europa, pero no sabemos si lo hacen de día o de noche, cuántos días, años o meses tardan en recorrerlo así como cuantos años tienen desde el comienzo hasta el final de su periplo. Sólo cuando el tiempo va a ser el tema de la obra (*crisi* décima de la tercera parte, “La rueda del Tiempo”¹⁹⁵), aparecen remisiones como «Quien quisiera lograrlo, *madrugue* en la siguiente crisis»¹⁹⁶. Es solo cuando el tiempo es el tema explícito del discurso (un tiempo entendido como rueda que todo lo arrasa, y por tanto, entendido como cíclico, sin comienzo ni fin, sin escatología ni trascendencia), un tiempo que hace que ya nada nuevo aparezca bajo el sol, pues ya todo ha aparecido¹⁹⁷, que el autor le permite cierta licencia a las expresiones específicamente temporales. El resto de la obra aparece, en cambio, siempre a la luz de lo espacial: alegorías

193 Deleuze, G. (2014). 41-55.

194 Deleuze, G. (2014) pp. 41-42. Cabe citar las muy sugerentes ideas que expone Deleuze sobre el nuevo régimen de la luz que acontece con el Barroco. Deleuze, G. (2014) pp. 46-49. Igualmente, la idea general del libro según la cual el movimiento propio de un espacio tal es el del pliegue, movimiento que permite el infinito en sí y por sí. La superposición, la yuxtaposición, son el ordenamiento propio de un espacio vacío de orden, algo muy en sintonía con la multiplicación óptica que señalábamos más arriba a propósito del vaciado ontológico barroco.

195 Gracián, B. (2013). p. 742.

196 Gracián, B. (2013). p. 741. (el subrayado es nuestro).

197 Gracián, B. (2013). p. 746.

espaciales¹⁹⁸ para referirse a vicios o virtudes (caminos, despeñaderos, encrucijadas, fuentes, yermos, palacios, etc.); también, para referirse al crecimiento biográfico de los protagonistas utiliza Gracián alegorías referidas a las estaciones del año e incluso alegorías geográficas (la vejez, por ejemplo, representada en los “Alpes canos”¹⁹⁹); etc. Igualmente, Andrenio y Critilo viven una existencia intemporal recorriendo “países alegóricos”²⁰⁰ que representan las virtudes o los vicios de aquellos que los pueblan, en esos análisis de “psicología cultural” que gusta de realizar Gracián: comenzando por la entrada en el mundo, España, pasarán por Francia y Alemania para finalizar en Italia desde donde zarpan a la Isla de la Inmortalidad, es decir, desde donde *salen* de la historia para poder, de ese modo, inscribirse en ella eternamente. El propio recorrido de los protagonistas es de carácter circular (incluso elíptico), tanto por el comienzo y el fin de la obra, como por el trazado geográfico que realizan, quedando la sensación de temporalidad totalmente desplazada: espacios como decorados que se fueran cambiando a los ojos de los protagonistas al modo en que operaba el teatro de la época y su gestión del espacio²⁰¹.

3.6. Alegoría y ser: la ontología melancólica de *El Criticón*

Hasta el momento hemos podido ver que las características propias del *Trauerspiel*, en las que Benjamin cifra las de la metafísica del Barroco, se pueden observar, sin realizar ningún ejercicio hermenéutico forzado, en *El Criticón* de Baltasar Gracián. Esto nos permite establecer ese aire de familia que inevitablemente recorre todo el Barroco y que Benjamin pone de manifiesto utilizando como vehículo el drama barroco alemán. De ahí que no haya especial dificultad en observar las similitudes que podemos encontrar entre ese drama y una obra como *El Criticón*.

198 Sobre la alegorización del espacio en *El Criticón*: Checa Cremades, J. (1986) *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomcac: Scripta Humanistica.

199 Gracián, B. (2013). p.543

200 Clásicos a este respecto los trabajos ya citados de Pelegrín.

201 Son muy interesantes, respecto a la cuestión de la temporalidad y el modo en que se va modificando su concepción en la historia, deviniendo para la Modernidad como tiempo espacializado, las investigaciones de Postone: Postone, M. (2006) *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons.

Pero hay algo más que nos interesa especialmente, y es el hecho de que todo ese despliegue que realiza Benjamin en su análisis del *Trauerspiel* encuentra su enganche y cristalización en la teoría de la alegoría que pone en pie en la última parte de su escrito. Además, esta teoría no se reducirá a ser un capítulo dentro de ese escrito y limitado al mismo. La teoría de la alegoría atravesará toda la obra del autor, de ahí que se pueda considerar como una apuesta radical sobre el concepto de alegoría en general y por tanto como un marco teórico que pueda servir de *llave* a la elucidación de un modo de escritura que, especialmente bajo la mirada de Benjamin, se configura como algo más allá que un mero recurso retórico, presentándose como el relevante modo de expresión de una muy particular concepción del mundo cuyo núcleo es la falta de sentido.

Nosotros encontramos que son tres capítulos de *El Criticón*, tres *crisis* de esta obra, las que ilustran eminentemente la propuesta hermenéutica de Benjamin tal y como se articula en su teoría de la alegoría. Además, estas *crisis*, a modo de espejo, como mónadas, reflejan en sí la obra entera y la reverberan antes de que ésta haya llegado a su desenlace, adelantando ya la solución final de la misma. Y es en este desenlace donde Gracián cumple con lo que denominamos como *alegorismo absoluto*²⁰². Benjamin señala que el espíritu de la alegoresis queda traicionado por el salto dialéctico que realizan los alegoristas barrocos alemanes, escapando a las aporías propias de su discurso e intentándolas superar por medio de un *salto* teológico hacia la resurrección. El *alegorismo absoluto* implica, bajo nuestra perspectiva, que Gracián no da esa suerte de salto a la transcendencia, sino que se mantiene fiel al discurso de la alegoresis, llevándolo hasta sus últimas consecuencias y, por tanto, manteniéndose fiel, y sin escapatoria posible, al espíritu propio del sujeto que mira el mundo desde el desengaño y la melancolía, pero que, en cualquier caso, sabe que ese mismo (in)mundo es lo único con lo que puede contar.

202 Martínez Neira, T. Z. (2016) “La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin” en *Ingenium*, 10, 2016: 109-127.

3.7. De la infancia y la juventud a la madurez: pequeño inciso

Andrenio y Critilo acaban de llegar al *otoño* de la edad varonil (*crisi* primera de la segunda parte²⁰³). Tras haber recorrido la juventud, atravesarán el *pasadizo de la edad*²⁰⁴ arribando a la *provincia* de la madurez. Encaminados en su búsqueda de Felisinda, los protagonistas de *El Criticón* se encuentran acompañados, en esta ocasión, de Argos²⁰⁵, uno de los varios prodigios que les sirven de guía por el periplo de la existencia. Argos, que ayuda a nuestros peregrinos en el paso de la edad, es un hombre cuyo cuerpo está cubierto de ojos, alegoría de la extrema atención y viyilancia que se debe conservar para evitar las trampas del engaño y los descuidos a los que nos aboca la falta de advertencia. Así, Andrenio y Critilo mutan en hombres maduros, que dicho en palabras de una ingeniosa metáfora geométrica: pasan del *punto* de la infancia y la *línea* y *superficie* de la juventud, a la *profundidad* y *centro* de la madurez²⁰⁶.

Las *crisis* de *El Criticón* comienzan siempre con un breve relato alegórico a modo de ilustración y de puesta en escena del capítulo al que introducen, unas veces en boca del omnisciente narrador que acompaña el peregrinar de los protagonistas; otras veces como relato que les está contando alguno de los personajes que se encuentran. Nos vamos a detener un momento en esta breve narración con la que comienza la segunda parte de *El Criticón*, su primera *crisi*, ya que este relato alegórico resume el devenir de la vida²⁰⁷ tal y como la comprende Gracián: el peligro de perecer en la nada y el olvido absolutos.

Por medio del uso de una alegoría ya clásica, el discurrir de la vida se compara con el discurrir de un río. Este discurrir es de carácter positivo, narrando el movimiento alocado e impetuoso del río en su mocedad así como el risueño y gracioso del nacimiento y la infancia. Del mismo modo, la madurez se señala como la templanza y la gravedad, la tranquilidad y la paz de un río en su cauce más ancho y reposado. Pero, de pronto, el relato cambia radicalmente su tono, y al llegar a la vejez, todo lo que era gracia y brío deviene amargura y achaque: ese río que era la vida, en su final da «al través con dolor y con dolores en el abismo de un sepulcro, quedando encallado en

203 Gracián, B. (2013). p. 287.

204 Gracián, B. (2013). p. 297.

205 Gracián, B. (2013). p. 289.

206 Gracián, B. (2013). p. 307.

207 Gracián, B. (2013). pp. 287 y 288.

perpetuo olvido»²⁰⁸.

Hemos querido detenernos para subrayar el modo en que la vida queda definida por Gracián en este discurso, narración que se encuentra de modo amplificado por lo que hace a *El Criticón* en general. También es un relato interesante en el sentido de que muestra la ambigüedad de la que goza el discurso graciano: la vida aparece ilustrada de un modo sereno, incluso optimista, hasta que acontece un giro por el que se tiñe de un profundo dramatismo. Así opera en Gracián el descentramiento propio de la ontología barroca que, como bien supo señalar Severo Sarduy²⁰⁹, hace de la elipse (por sus dos centros, y en relación con la literaria *elipsis*) la figura preeminente frente a la circunferencia.

Tras este pequeño inciso, retomamos la páginas de *El Criticón* en las que nos habíamos quedado, con Andrenio y Critilo cruzando uno de los umbrales del peregrinaje vital. Así, una vez atravesado este paso de la edad, se encaminan nuestros protagonistas acompañados por Argos (no ya guiados, pues «de aquí en adelante ni se llama médico ni se busca guía»²¹⁰) a lo más alto de este *puerto*, alegoría del paso de la juventud a la edad varonil.

3.8. Los prodigios de Salastano y el Museo del Discreto: Salastano, el coleccionista

Nos encontramos ya en la *crisi* segunda de la segunda parte de *El Criticón*, *Los prodigios de Salastano*²¹¹. En su introducción alegórica Gracián relata, por boca de Argos, el modo en que la Aurora, la Amistad y la Verdad intentaron entrar en el espacio cortesano, siendo despedidas del mismo, pues la Corte, como hemos visto anteriormente con Benjamin, representa un espacio esencial de engaños y tribulaciones en el que no cabe ninguna de estas tres Gracias. Nuestros protagonistas, junto con su prodigioso acompañante, se encuentran en lo alto de este particular *puerto* para divisar desde él toda la vida humana: regiones, hasta el momento nunca vistas (ya que no son *regiones* propias de la infancia o la juventud), como la del Valor y la del Saber; provincias como

208 Gracián, B. (2013). p. 288.

209 Sarduy, S. (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.

210 Gracián, B. (2013). p. 308.

211 Gracián, B. (2013). p. 309.

la de la Virtud y la Honra, etc. Una contemplación muy peculiar, pues el modo en que Andrenio y Critilo juzgan lo que ven es corregido continuamente por Argos, que les indica cual es el *significado* verdadero de las *regiones* y *edificios* que divisan, pues «lo que a unos parecía blanco, a otros negro: tal es la variedad de los juicios y los gustos; ni hay antojos de colores que assí alteren los ojetos como los afectos»²¹². Así opera, de nuevo alegóricamente, el doble centro barroco y la exigencia graciana de la vigilancia a la hora de interpretar lo que el sujeto se encuentra. En modo pasan las cosas, y es que el modo es parte fundamental de las mismas. Diálogos ingeniosos como éste son numerosos en *El Criticón*, donde se insiste en esta experiencia fenomenológica de un mundo dado del revés. Realmente, no son los sentidos los que engañan al sujeto graciano, sino que como en la anamorfosis, es la perspectiva la que domina su sensibilidad. La anamorfosis esconde mostrando, pues lo que esconde está manifiestamente en la superficie del que contempla, solo que depende del punto desde el que lo contemple. Así, lo que a Andrenio, de mirada inexperta, le parece una mera sepultura, el prodigio lo corrige haciéndole ver que su valor no está en ella misma, sino en quién la levantó²¹³.

Se encontraban así, Critilo y Andrenio, divisando el mundo desde las cotas del paso a la madurez. Es durante esta contemplación que alcanzan con la vista un *alcaçar* que les indica Argos es el de la *inmortal Virtelia*. Nuestros peregrinos deciden encaminarse hacia ese *alcaçar* que alegoriza la Virtud, cuando se les aparece un hombre corriendo. Este hombre es criado de un señor (algo que sorprende a los protagonistas, pues siendo criado habla bien de su amo) y pregunta por cuál de ellos es el verdadero Argos (pues en la mutación de la juventud a la edad varonil, Andrenio y Critilo también han sido, entre otros cambios, cubiertos de ojos).

Este criado que se les aparece es criado de un tal Salastano²¹⁴, un caballero «cuya casa es teatro de prodigios, cuyo discreto empleo es lograr todas las maravillas, no sólo de la naturaleza y el arte, pero más las de la fama, no olvidando las de la fortuna.»²¹⁵, y

212 Gracián, B. (2013). p. 312.

213 Gracián, B. (2013). p. 313.

214 Salastano, alegoría del amigo de Gracián, Vicencio Juan de Lastanosa, figura importante también por lo que a la vida intelectual de Zaragoza se refiere, tanto por su faceta de coleccionista y su importante biblioteca, como por la de mecenas.

215 Gracián, B. (2013). p.317.

busca a Argos para conseguir una muestra de él que pueda llevarle a su amo para que la conserve en sus dominios.

Argos le entrega uno de sus múltiples ojos en una cajita de cristal y el criado parte a llevárselo a su amo. Andrenio y Critilo, con gran interés por conocer a Salastano, deciden marchar con el criado.

¿Qué encuentran nuestros protagonistas al llegar al palacio de Salastano? Salastano es un coleccionista peculiar, pues colecciona toda suerte de rarezas que ya no pueden encontrarse en el mundo. Allí verán:

en fieles retratos todas las personas insignes de los siglos, así hombres como mugeres, que de verdad las hay: los sabios y los valerosos, los Césares y las emperatrices, no ya en oro, que éssa es curiosidad ordinaria, sino en piedras preciosas y en camafeos.

[...] Uno y otro lograréis en caracteres de sus hazañas, en libros de su doctrina, y sus retratos también; que suele dezir mi amo que, después de la noticia de los ánimos, es parte del gusto ver el gesto, que de ordinario suele corresponder con los hechos. Y si por ver un hombre eminente, un Duque de Alba los entendidos, un Lope de Vega los vulgares, caminaban muchas leguas, apreciando eminencias, aquí se caminan siglos.

[...] Háselos entregado la antigüedad a mi amo, *que ya no los pudo eternizar en sí mismos, se consuela conservarlos en imágenes*²¹⁶.

Así, este Lastanosa alegórico²¹⁷ les mostrará, entre otras cosas, un Basilisco disecado, alegoría de la *mirada* que mata, un mal muy común que ejemplifica en el médico, en el abogado o en la mujer bella. También les mostrará un cuerno de unicornio, que alegoriza aquellos grandes hombres que con sus actos ahuyentaron los pestilenciales venenos y purificaron las aguas populosas²¹⁸ como el Rey Católico Don Fernando. Dos puñales, que son los de los dos Brutos, y que si están en el suelo es porque ya no son novedad, ya no sorprenden. Un caracol retorcido recuerda el cuerno que usaba Tritón para pregonar las hazañas, llamando a ser personas y convocando a los hombres a ser héroes. Plumas de Fénix, que immortalizan a los grandes hombres que ha

216 Gracián, B. (2013). p. 318. (el subrayado es nuestro).

217 Un Lastanosa que inevitablemente recuerda al burgués y su interior, el cual funciona como único espacio donde poder dejar la marca de su existencia atómica, sola, individual, del que nos habla Benjamin en sus reflexiones sobre los *Pasajes* de París.

218 Gracián, B. (2013). p.322.

dado la historia, si acaso uno por siglo. Finalmente, en medio de esta muestra de restos prodigiosos, aparece otro criado en el palacio que le trae a su amo la más rara maravilla, el portento más dudado: la verdadera amistad.

Así termina la *crisi* segunda, narrándose en la siguiente (*crisi* tercera, *La cárcel de oro y calabozos de plata*²¹⁹) el modo en el que el criado se encuentra con Gerión (alegoría de la amistad)²²⁰. Gerión le muestra numerosos símbolos que representan la amistad entregándole para su señor una lámina en la que aparecían retratados, sorprendentemente, aquellos que se encontraban con Salastano en el momento en que el criado le trajo esta última maravilla.

Nuestros peregrinos dejan el palacio alegórico²²¹ de Salastano, camino del encuentro de Sofisbella, y entran en una nueva región: salen de España y arriban a Francia. En su camino se cruzarán con un francés que les propone recortar su dirección por un atajo, el del *valer*. Así, llegan a un palacio de oro, alegoría que representa a la avaricia. Es difícil entrar en dicho palacio, pero con ayuda de este guía consiguen entrar. Una vez dentro se dan cuenta de que es una trampa e intentarán salir por todos los medios. Es así como termina esta tercera *crisi*, dándonos paso a la *crisi* cuarta, *El museo del Discreto*²²².

3.8.1. Sofisbella y su palacio

Se encuentran aún Critilo y Andrenio presas en el palacio de la Avaricia cuando un nuevo prodigio se les aparece. Un hombre alado, alegoría del afán de sabiduría, les narra acerca de una casa en la que habitan hombres (personas). En esta casa los objetos de valor son libros, las preciosas alhajas de los entendidos:

¿Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto como un culto museo, donde se recrea el entendimiento, se enriqueze la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface? No hay lisonja, no hay fullería para un ingenio como un libro nuevo cada día. Las pirámides de Egipto ya acabaron, las torres de Babilonia cayeron, el romano coliseo pereció, los palacios dorados de Nerón caducaron, todos los milagros del mundo desaparecieron; y *solos*

219 Gracián, B. (2013). pp. 331-355.

220 Gracián, B. (2013). p.337.

221 Tanto porque es una alegoría como porque es un museo de alegorías.

222 Gracián, B. (2013). p.356.

*permanecen los inmortales escritos de los sabios que entonces florecieron y los insignes varones que celebraron. ¡Oh gran gusto el leer, empleo de personas, que si no las halla, las haze!*²²³.

Andrenio y Critilo le piden al prodigio alado que les ayude a escapar de la prisión en la que se encuentran. Tras escapar, por mediación del *desengaño*²²⁴, el hombre alado les sirve de guía en su búsqueda de Sofisbella. Pero por el camino se cruzan con un monstruo, mitad hombre mitad serpiente, alegoría del falso saber. Andrenio quedará hechizado con la propuesta de este cécrope según la cual el saber se consigue sin el menor sacrificio, y marcha tras él. Solo se queda Critilo, llegando con el hombre alado a un nuevo palacio en el que éste le asegura que podrán encontrar a Sofisbella.

Critilo recorre las estancias del palacio de Sofisbella. Así, comienza en un majestuoso salón donde una mujer divina toca un plectro. Este salón se encuentra lleno de instrumentos que alegorizan las cimas de la poesía, donde se cita (y se *tañe*) a Horacio, a Catón, a Ariosto, a Dante, a Petrarca, a Boscán, etc. Todo el saber de la armonía y la rima, del ingenio de la buena poesía se encuentra en este salón convertido en objeto de admiración.

Llamados por el Tiempo, la Memoria les introduce en una nueva estancia donde se encuentran con la Historia²²⁵, alegorizada como una ninfa con la mitad del rostro arrugado y la otra mitad joven, y rodeada de hombres que son señalados según sus proezas. Así, la Historia reparte plumas, pues «las palabras ajenas no pueden hacer insignes los hombres, sino sus hechos propios, bien executados primero y bien escritos después»²²⁶. Así, en el salón de la Historia se cita a César, Mariana, Henrico Catarino, Guicciardini, Tácito, etc. Estas plumas son las que han permitido immortalizarse todas las grandes acciones de los grandes hombres que ha habido en la historia. Seguidamente, y cortejados del Ingenio, pasarán al salón de la Humanidad, logrando

223 Gracián, B. (2013). p.357 (el subrayado es nuestro).

224 «Quedaron nuestros peregrinos más vivos cuando más muertos, pues desengañados» en, Gracián, B. (2013). p. 359. Y señala el editor, Santos Alonso, en nota: «Quedaron más vivos por haberse librado de las prisiones, y más muertos por haber sido desengañados de las riquezas pasajeras del mundo y de la vida». Acertadamente, pues, en efecto, el desengaño es el reconocimiento de la mentira del mundo y, por tanto, su misma muerte.

225 «No es sino la maestra de la vida, la vida de la fama, la fama de la verdad y la verdad de los hechos» en Gracián, B. (2013). p. 367.

226 Gracián, B. (2013). p.368.

«fragantes flores, delicias de la agudeza»²²⁷, leídas en Erasmo, el Eborense, Botero, Rufo, etc.

Critilo cruzará también el salón de la ninfa Anticuaria, repleto de monedas, estatuas, piedras, sellos e inscripciones; los desvanes del entendimiento y el taller de las Matemáticas; el nicho de la indagadora Natural Filosofía, por el que el Juizio les saca, «enfadados²²⁸» de tan desabrida materialidad, para arribar en una estancia en la que la Moral Filosofía saca elixires de plantas, que alegorizan a Epicteto, Alciato, Quevedo o Plutarco, con las que crea medicinas y ungüentos. Finalmente, de mano de la Conveniencia entran en el salón donde se encuentra la Política: aquí se pasará revista a Maquiavelo, a Bodino, a Juan Botero, etc.

A través del palacio de Salastano y este museo de discreción que representa el palacio de Sofisbella, Gracián ha recorrido, por medio de objetos, de alegorías, el ámbito del saber y la virtud. Por medio de este *museístico* periplo que encontramos en ambas *crisis* Gracián parece querer decirnos que el único modo de conservación de lo que caduca, de lo que perece, es su cristalización en objetos de contemplación. Es decir, que la *theoria* se convierte en el único expediente para superar la precariedad y contingencia, que son la esencia de la historia, especialmente de la historia que se ve desde la adusta mirada del melancólico.

Salastano colecciona toda clase de cosas que representan, metonímicamente, pues son una parte sólo de aquello de lo que son representación, valores que ya no parecen existir o que se encuentran en trámite de desaparecer. Así, el ojo de Argos, el cuerno del unicornio, las plumas del Fenix, son los restos de una suerte de *descuartizamiento* por medio del cual se puede preservar su ser y dar cuenta de su pasada existencia por medio del ejercicio de la contemplación: la única vía de conservación de los valores es su conversión en alegoría.

227 Gracián, B. (2013). p. 372.

228 Prueba del modo en que a Gracián, el lenguaje de la *ciencia* se le antoja imposible de soportar por árido y por ajustarse demasiado a una realidad que si no es adornada por medio del discurso bello, no puede mostrarse de manera satisfactoria y *digerible*. El *juizio* les hace arribar inmediatamente en el discurso poético.

Igualmente, en el palacio de Sofisbella todo el conocimiento del hombre se ve reducido a sus objetos: el saber de la Poesía, de las letras, se contempla por medio de instrumentos musicales; el de la Historia por medio de las plumas que immortalizan las azañas de los grandes hombres; la ninfa Anticuaria, el taller de las Matemáticas, la Moral Filosofía o la Política, quedan igualmente referidos a objetos o plantas que los conservan, que los mantienen en la immortalidad²²⁹ para ser contemplados.

A lo largo de estas páginas vemos como todo lo bueno o eminente que han podido realizar los hombres sólo puede immortalizarse deviniendo fragmento, ruina. Nuestros protagonistas no encuentran nada de esto en su deambular por el mundo, por la existencia, sino que sólo pueden dar cuenta de ello en espacios reservados al modo de museos²³⁰. Se cumple aquello que decía Benjamin de que la vida, desde la perspectiva del hombre barroco, desde la perspectiva de la ruina y el fragmento, desde la muerte, deviene producción de cadáveres.

El hombre barroco desea saber, pero este saber es un trampa que lo lleva a una búsqueda infinita. Búsqueda infinita donde la relación con los objetos es una relación mediada por la lectura. El libro es el vehículo por el cual el sujeto melancólico entra en contacto con el mundo. Él no quiere tocar las cosas, quiere leerlas. Así, Critilo se expresa al final de la *crisi* cuarta de esta segunda parte:

-¡Oh fruición del entendimiento! ¡Oh tesoro de la memoria, realce de la voluntad, satisfacción del alma, paraíso de la vida! Gusten unos de jardines, hagan otros banquetes, sigan estos la caça, cébense aquéllos en el juego, rozen galas, traten de amores, atesoren riquezas, con todo género de gusto y de passatiempos; que para mí no hay gusto como el leer, ni centro como una selecta librería²³¹.

Y en términos idénticos, en el principio mismo de esta *crisi* se realiza un ensalzamiento del libro y la lectura como únicos medios de solaz en ese espacio

229 Acerca de este concepto, nos parece imprescindible el trabajo de Aurora Egido, *La búsqueda de la immortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Discurso leído el 8 de junio de 2014 en su recepción en la Real Academia de la Lengua Española (vd. especialmente XII “El enigma de la immortalidad”). Texto accesible en el enlace: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Aurora_Egido.pdf

230 En el mismo sentido, se podría consultar, entre otros, “La armería del valor” (*crisi* octava de la segunda parte, pp. 435-456).

231 Gracián, B. (2013). p. 378.

irrespirable que abre la historia en el mundo. En la narración alegórica que da comienzo, como decíamos, a esta *crisi*, un *entendido* que buscaba *hombres* en el mundo da por fin con una casa en la que...

- Ya estamos entre personas: esta casa huele a hombres.

- ¿En qué lo conoces? -le preguntaron.

Y él:

- No veis aquellos vestigios de discrección?

Y mostróles algunos libros que estaban a mano.

- Estas -ponderaba- son las preciosas alhajas de los entendidos. *¿Qué jardín de Abril, qué Aranjuez del Mayo como una librería selecta? ¿Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto como un culto museo, de donde se recrea el entendimiento, se enriqueze la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu satisface? No hay lisonja, no hay fullería para un ingenio como un libro nuevo cada día. Las pirámides de Egipto y acabaron, las torres de Babilonia cayeron, el romano coliseo pereció, los palacios dorados de Nerón caducaron, todos los milagros del mundo desaparecieron; y solos permanecen los inmortales escritos de los sabios que entonces florecieron y los insignes varones que celebraron. ¡Oh, gran gusto del leer, empleo de personas, que si no las halla, las haze!*²³²

Hemos subrayado parte del segundo pasaje, pues merece la pena señalar un par de aspectos extensibles también al pasaje anterior. La lectura y su objeto, el libro, son contrapuestos tanto en esta muestra como en la anterior a la misma naturaleza representada en los jardines. Uno de los puntos claves de la filosofía de Gracián es el hecho de que el artificio mejora lo natural. En este caso, una mejora de la naturaleza tal y como es un jardín, y hay que recordar la importancia simbólica de los jardines de la época dentro de su concepción arquitectónica, se ve superada por el libro y su lectura. Es decir, Gracián nos presenta como uno de los artificios más relevantes de la época, la imprenta, se enfrenta con la naturaleza señalando su sobrada superioridad sobre ella. Por otro lado, es importante en este segundo texto el modo en que la construcción de la persona pasa por el ejercicio básico del melancólico, a saber, la lectura y la reflexión. Incluso el término “milagros”, de claras connotaciones teológicas, aunque en este caso se refiera a *los del mundo*, aparece también como cancelado para Gracián con respecto a

232 Gracián, B. (2013). pp. 356-357.

la lectura. Gracián nos presenta así a un hombre que se hace persona no tanto en su relación con otros hombres, en su sociabilidad, ni en su relación con la trascendencia o la virtud: el hombre se hace persona en su relación, precisamente, con los muertos. Los libros son el único resto rescatable que del hombre nos entrega la historia. Ni siquiera los grandes monumentos pueden competir con la inmortalidad que ofrece la tinta y el papel, pues los monumentos aun no tienen la capacidad de ser *leídos* por Gracián y por tanto no tienen la potencia reflexiva para el entendimiento que sí tiene la letra.

Así, Critilo, del mismo modo que el *entendido* del segundo extracto, representa esa parte de la dualidad humana que es la razón y que encuentra como único ámbito en el que sentirse en plenitud una biblioteca: los libros, que le transmiten el saber de un mundo al que puede evitar tocar, que le es hostil, le permiten seguir *rumiando* su melancolía.

La historia se muestra a los ojos de Gracián como un inmenso y luctuoso catálogo alegórico en el que podemos contemplar lo que fue y no volverá a ser. Hasta el momento, este catálogo estaba referido a virtudes e ideas propias de hombres heroicos, conformado por esos objetos o fragmentos que concentraban en sí toda la esencia de esos actos. Pero el destino que la historia le depara a las ideas, las acciones o las virtudes, ¿es también el destino del hombre?

En cierta medida, la respuesta ya sabemos que puede ser afirmativa, pues hemos visto de qué manera los hombres son recordados por sus hazañas y estas se immortalizan en la marca que deja la *pluma* con la que han sido escritas. Benjamin responde también afirmativamente: en el cadáver, en la osamenta, el hombre se *salva*. En relación con las escenas de horror y martirio en las que se regodeaban los dramas barrocos, Benjamin cifra el modo en que el cuerpo humano alcanza su plenitud precisamente en la muerte:

El emblemático ortodoxo no podía pensar de otra manera: el cuerpo humano no podía constituir una excepción al mandamiento que ordena despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural. Es más, ¿dónde podía representarse esta estricta ley más triunfalmente que en el hombre, el cual dejaba así en la estacada a su *physis* convencional, la que está dotada de consciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado?²³³

233 Benjamin, W. (2010). p. 438.

Si el morir le otorga al cuerpo su derecho supremo, pero siempre entendido este cuerpo como cuerpo despedazado, fragmentado... ¿Será el fin de Andrenio y Critilo la muerte y la ruina como único modo de ingreso en la patria alegórica?

3.9. Muerte y alegoría

Muertos²³⁴, Andrenio y Critilo son guiados por el Peregrino inmortal a la Isla de la Inmortalidad²³⁵. Tras la muerte hay dos opciones: el olvido o la memoria. Y así se lo narra este Peregrino:

“Sire, estos hombres, o son insignes o son vulgares: si famosos, nunca mueren; si comunes, mas que mueran.” Eternízanse los grandes hombres en la memoria de los venideros, mas los comunes yacen sepultados en el desprecio de los presentes y en el poco reparo de los que vendrán. *Assí, que son eternos los héroes y los varones eminentes inmortales. Éste es el único y el eficaz remedio contra la muerte.*

[...] Isla hay de la Inmortalidad, bien cierta y bien cerca, que no hay cosa más inmediata a la muerte que la inmortalidad: de la una se declina a la otra. Y assí *veréis que ningún hombre, por eminente que sea, es estimado en vida*; ni lo fue el Ticiano en la pintura, ni el Bonarota en la escultura, ni el Góngora en la poesía, ni Quevedo en la prosa. *Ninguno parece hasta que desaparece; no son aplaudidos hasta que idos. De modo que lo que para otros es muerte, para los insignes hombres es vida.*”²³⁶

Nuestros protagonistas llegan hasta la orilla de un mar de aguas negras²³⁷ (al igual que el cuervo, estimado en esta *crisi* por su longevidad), aguas que alegorizan la tinta

234 Otro diálogo, ciertamente ingenioso, marcado por la ambigüedad, el *descentramiento* y la cuestión de la modalidad frente a la esencialidad, que hemos señalado como fundamental respecto al barroco, lo encontramos en el momento en que nuestros protagonistas se encuentran cara a cara con la muerte y su cortejo: «Entró finalmente la tan temida reina, ostentando aquel su tan extraño aspecto a media cara; de tal suerte, que era de flores la un mitad y la otra de espinas, la una de carne blanca y la otra de huesos; muy colorada aquella y fresca, que parecía de cosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita ésta;» Gracián, B. (2013) p.773.

235 “*Crisi* duodécima. La isla de la Inmortalidad” Gracián, B. (2013). p. 786 y ss.

236 Gracián, B. (2013). pp. 786-787. (el subrayado es nuestro).

237 Nuestros protagonistas arriban al Leteo. Pero Gracián, gran experto en inversiones, ha convertido el río clásico de la desmemoria, que marcaba el tránsito de la muerte y el olvido al beber de sus aguas, en un río de aguas negras que, alegorizando la tinta, se convierte en su contrario, a saber: en el único modo de permanecer en la memoria.

por medio de la cual los grandes hombres dejaron impresas sus hazañas, único modo de perpetuarse en la memoria, en la Historia. Durante su navegación divisan una tierra (*cielo* en voz del Inmortal) en la que encuentran edificios derruidos, ruinas de castillos y palacios, cuevas. Estas ruinas son estimadas porque es el resto, lo único que se mantiene en pie tras el paso del tiempo y por tanto, lo único que da cuenta de lo que fue. Aparece aquí la ruina como alegoría de la inmortalidad. Estos edificios han logrado sobrevivir, pues ellos también han *muerto* en su devenir ruina. Su caducidad ha quedado cristalizada así para contemplación de los hombres. Nuestros protagonistas quieren desembarcar en la isla, pero no es fácil y pueden naufragar chocando contra los peñascos²³⁸. Muchos que habían llegado hasta donde ellos no habían conseguido pisar tierra firme fracasando su empresa contra estos peñascos alegóricos que nos advierten de que incluso en el último momento, aunque la *nave* haya sido empujada por lo prósperos vientos de la fama y la fortuna, habiendo comenzado bien, podemos estrellarnos, en el último momento, contra el vil *acrocenaurio* de algún vicio o encallar «en algún baxío de su eterna infamia»²³⁹. Esos peñascos aparecen como ejemplares de los fracasos de grandes hombres como Carlos Estuardo o Nerón.

Consiguen sortear la dificultosa situación desembarcando en la isla, pero esto todavía no le asegura la inmortalidad a nuestros héroes. Una vez en tierra, se encuentran con el último obstáculo a sortear: las puertas de bronce, vigiladas por un estricto portero (alegoría del Mérito), del arco triunfal que da paso a la inmortalidad. Verán nuestros protagonistas cómo sólo pueden atravesar esa puerta aquellos cuyas propias hazañas lo merecieron. El rigor del portero enviará de vuelta a la cueva de la Nada a aquellos que, en cambio, pretendan entrar en la Inmortalidad por vías falsas, poniéndose nombres que no les corresponden, intentando sobornar al Mérito o apelando a que sus antepasados ya se encuentran dentro²⁴⁰. A la Inmortalidad sólo puede llegar uno mismo por medio de

238 Gracián, B. (2013). p. 798.

239 Gracián, B. (2013). p. 799.

240 Es interesante la marca eminentemente moderna que se señala en esta cuestión: la herencia deja de ser tomada en cuenta como aspecto relevante y fundamentante, no cabe la justificación de la perpetuidad en la tradición, sino en el propio presente en el que se ha desarrollado la vida del individuo. Igualmente, como ejemplo que se puede relacionar, la soberanía no es en Hobbes cuestión de tradición y herencia, sino cuestión de poder: solo el que puede, gobierna. Será la Ilustración la culminación de estos rasgos que, como modernos que son, comienzan a hacer tábula rasa de los contenidos heredados por una tradición que ya no puede ser justificación de nada.

sus propios méritos.

Finalmente, el Peregrino pide la entrada para él y para sus dos compañeros, Andrenio y Critilo. El Mérito revisará su patente y, en un repaso de todos los valores jugados por nuestros protagonistas «en el gran teatro del universo»²⁴¹ dará cuenta de su merecido ingreso en la patria de la Inmortalidad.

Así, en Gracián, la vida no alcanza su sentido si no es con la muerte. Todo el trabajoso trance que supone una existencia recta no se ve ciertamente recompensado en vida. La muerte es el único paso para llegar a la inmortalidad. Y esta inmortalidad, en Gracián, no parece tratarse de un cielo teológico en el que encontrarse de nuevo a la diestra del Padre.

La inmortalidad, según Gracián, y en un sentido de infinidad muy barroco, no es nunca abandono del mundo. La radicalidad de la inmanencia graciana²⁴² se ve desde el momento en que lo único que se puede hacer tras la muerte es no escapar al mundo de los vivos: Dios ya no se erige en juez supremo de nuestros actos, sino que la inmortalidad se gana en el reconocimiento de estos actos por mediación de los hombres. No resulta operativo en Gracián el esquema por medio del cual lo importante es el cumplimiento de la ley de Dios sin importar la opinión del otro, pues el único que nos puede juzgar, en última instancia, es Dios. Esas virtudes, que de la mano de la teología cristiana, se entendían como mediaciones para la salvación, pero mediaciones que, como virtudes que eran, representaban fines en sí mismos (al igual que en la ética aristotélica) ya no funcionan del mismo modo desde la perspectiva inmanentista de Gracián. La secularización de la ley divina (que encuentra también un cierto cumplimiento en el caso de la Reforma, pues la salvación caería de la mano de la libre voluntad de Dios) se realiza en su más alta radicalidad en Gracián. Gracián se mueve en

241 Gracián, B. (2013). p. 812.

242 Que ya señala Blüher como núcleo de *El Criticón*: «Su blanco no es la articulación de una visión positiva de la vida, sino la desilusión, el 'desengaño' del mundo. La sabiduría de *El Criticón* es amarga, pesimista. Al final de su viaje por la vida, lo que Critilo y Andrenio encuentran es decepción y melancolía. Lo único que en *El Criticón* hace a la vida digna de vivirse para después de la muerte es la precaria gloria terrenal en la memoria de las generaciones posteriores. En la sabiduría intramundana de Gracián falta la proyección hacia la transcendencia.», en Blüher, K.A. (1983) Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII. Madrid: Gredos. p. 558. Y, en general, podemos señalar nuestro acuerdo con las tesis de Blüher respecto a la fuerte carga secular e inmanentista de la filosofía de Gracián, así como de su concepto de moral autónoma e individual, que pueden consultarse a lo largo del capítulo "Gracián y la recepción de Séneca en la literatura moralista", pp. 487-580.

un espacio en el que comienza a resultar ya imposible deshacer el camino que ha llevado una suerte de secularización de las virtudes y los valores, muy cerca ya del hecho de que, por medio de la racionalidad moderna, todo acto pueda considerarse como puro medio, como instrumento al servicio de una decisión y voluntad radicalmente subjetiva²⁴³. Gracián, para conseguir de una parte el desengaño y de otra, tras la muerte, la fama, se ve abocado a la llamada del reconocimiento a ojos de los hombres y no de Dios. Así, la lejanía y cancelación ontológica de la trascendencia, situación en la que habita Gracián, ofrece como única salida al olvido la paradójica permanencia infinita en la historia.

Y esta permanencia, esta infinitud que se tiene que ganar Gracián a costa de la pérdida del espacio de trascendencia divina que otrora se la aseguraba, sólo se puede alcanzar entonces por medio de la alegoresis. Como vimos en el casa de Salastano, en el palacio de Sofisbella o en la Armería del Valor, en un espacio que está cerrado a toda teleología o escatología, la *duración*²⁴⁴ sólo cabe comprenderla convirtiéndose en objeto de contemplación y juicio para los hombres.

Es cierto que este objeto de contemplación es también objeto de saber: los valores, las virtudes, así como los pecados o los vicios, contemplados en su inmortalidad alegórica nos permiten aprender el modo de llevar una vida virtuosa. Pero esta vida virtuosa ya no parece ser operativa por ella misma, sino que más bien, en Gracián, se perfila por mor de la muerte. Así, todo lo aprendido y ejecutado a lo largo de la existencia, que si bien en obras anteriores de Gracián se manifestaba de un modo más activo y militante frente a *El Criticón*, donde aparece este periplo por la existencia de

243 El tan discutido aforismo número 251 del *Oráculo manual*, “Hanse de procurar los medios humanos como si no huviere divinos, y los divinos como si no huviere humanos”, señala, a nuestro juicio, eminentemente esta cuestión. En la pluma de Gracián ya se está operando así el reconocimiento de dos órdenes con igual juego de competencias. En estos órdenes (divino y mundano), en su reconocimiento tan explícito como en el hecho de que se muestran ciertamente independientes el uno del otro, ya se puede señalar una deriva que se encuentra en el límite mismo de que, por la igualdad de condiciones, cualquiera de los procedimientos sea válido según la circunstancia. Entendemos que lo relevante de este aforismo es, precisamente, el *como*, ya que, cualquiera que sea el medio que se vaya a utilizar (divino o mundano) su uso vendrá regido contextualmente y, por tanto, según el caso, lo cual, en nuestra opinión, cancela el valor del medio, pues su relevancia y selección no recaen por él mismo, sino en relación a su *exterioridad* y, en última instancia, según una decisión subjetiva que ha de operar calculando estratégicamente cual de los medios va a ser el adecuado en cada situación.

244 Una *duración* que, por ejemplo, en Maquiavelo también era negada a la trascendencia, pero que pertenecía a un proyecto político, a una razón de Estado. En Gracián es una duración que ya solo refiere a la entendida en términos individuales: Razón de Estado de uno mismo.

una manera marcadamente pasiva y reactiva, sólo sirve para llegar a ese último estadio de la vida²⁴⁵ que es el *desengaño*. Este último peldaño de la existencia le permite el hombre su mayor acercamiento a Dios, pues como él, es el momento de darle la espalda al mundo. Tras el desengaño, que nos enseña que, en efecto, el universo es un teatro en el que tenemos que jugar nuestro papel de la mejor manera posible, sólo queda la muerte.

Cualquiera que se detenga un poco en *El Criticón* puede dar cuenta, en su última *crisi* especialmente, pero también a lo largo de la obra, que Gracián sí apunta a las grandes hazañas de algunos hombres. Pero no deja de ser llamativo también el hecho de que los principales protagonistas, Andrenio y Critilo, no lleven a cabo realmente ninguna hazaña como tal, sino meramente la capacidad de sustraerse al orden del vicio y mantener una actitud vigilante y atenta a lo que sucede en la vida y el mundo, pero una actitud que no les permite realmente tomar nunca parte activa. Este periplo del hombre, y lo veremos en la siguiente parte de la tesis, se caracteriza precisamente por dejar las cosas tal y como están. Así, lo que era la base del discurso en anteriores obras como *El Político* o *El Héroe*, en *El Criticón* parece más un modo de metaforizar esa actitud pasiva conformando al otrora sujeto insigne al orden de un sujeto que a lo más que puede aspirar es a no tomar parte del mal del mundo que, por ser ya inevitable, le obliga simplemente a no mancharse las manos y, dejando todo como se lo encontró, llegar a ser al menos una suerte de *contradicción*, una excepción a la norma de la miseria mundana, cristalizada en un resto alegórico.

Ante una perspectiva de tan cargado nihilismo cabe señalar que, a fin de cuentas, Gracián ofrece una cierta salida: un cierto sentido de trascendencia quedaría cifrado en la Isla de la Inmortalidad. Esta isla, como la de las primeras *crisis* de *El Criticón*, se muestra como espacio distópico, como gran conjetura alegórica, presentándose como un espacio que refleja, especularmente, a la historia: un espacio que, de hecho, nos devuelve a la historia. Lo máximo que puede conseguir un hombre en este horizonte *nadificado* es la insistencia, la duración infinita en el mismo. Así, el reino de los cielos deviene el reino puro de la materia: la contemplación infinita de las cosas, el

245 Al respecto puede verse: Villacañas Berlanga, J.L. (2011). El esquema clásico en Gracián: continuidad y variación. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, nº 37. pp. 211-241.

movimiento en espiral que implica la alegoría.

Es de esta manera como entendemos que Baltasar Gracián perpetúa el sentido originario que encontró Benjamin en el ejercicio de la alegoresis barroca. Pero lo que no encontramos en Gracián es esa suerte de salto a la resurrección que según Benjamin había solucionado las aporías de la alegoría en favor de una trascendencia más allá del bien y del mal. Gracián cortocircuita esta solución manteniéndose en el justo paso anterior: la maquina de muerte y conversión alegórica.

Si, en efecto, como leemos en palabras de Jose Luis Villacañas, la ética de Gracián «es el arte de dorar las verdades y de tragar por sorbos la desilusión,[...] en una homeopatía de la nada que se confunde con el verdadero objeto de la sabiduría y respecto de la cual todo objeto del querer puede ser un buen motivo de educación»²⁴⁶, para así evitar tragarse la muerte a borbotones, lo que nos queda después de una existencia tal es inevitablemente el olvido salvo que podamos aferrarnos a este mundo dando cumplimiento total de nuestro cadáver: el proceso de inmanencia absoluto por el cual, incluso en el peor de los mundos posibles sólo queda la salida de permanecer indefinidamente en él.

Ante la imposibilidad de un más allá, el mundo deviene por su propio movimiento en un inmenso museo o biblioteca, en un inmenso cementerio. Y ser objeto de contemplación en este luctuoso museo es lo más lejos a lo que el sujeto puede aspirar.

246 Villacañas Berlanga, J.L. (2011). p. 241.

4. CONCLUSIONES

El fin de esta primera parte de la tesis era comprobar si las categorías forjadas por Benjamin sobre la cuestión del Barroco y su teoría de la alegoría resultaban operativas a la hora de realizar una interpretación de una obra que, como *El Criticón*, no sólo es clásica de las letras hispanas y universales, sino que es especialmente relevante respecto del momento histórico en el que fue escrita. Si el estudio de Benjamin se centra en otros modos literarios, como el drama, hemos visto que no deja de ser altamente operativo por lo que se refiere al estudio de la obra de Gracián. Los tópicos analizados por Benjamin aparecen fielmente ilustrados en *El Criticón*, obra que también vemos cómo se hace cargo de su teoría de la alegoría.

En Benjamin, la alegoría no es un recurso retórico más, no se limita a una voluntad de forma artística, sino que es lenguaje ontológico. La alegoría es así el medio más adecuado para decir un cierto modo de presencia del mundo: el modo en el que el mundo y la existencia se presentan al sujeto melancólico. Así, siendo *El Criticón* una obra puramente alegórica, ha resultado ser fiel a la teoría de Benjamin. Pero lo más interesante de todo es que esa fidelidad ha ido más allá del propio Benjamin. Como hemos visto, Gracián se encuentra abocado a un alegorismo absoluto o radical del que Benjamin no pudo dar cuenta en el *Trauerspiel*. Los alegoristas alemanes (como los españoles) terminaban renunciando al espíritu alegórico en orden a la salvación. El caso de Gracián es distinto, pues se mantiene anclado en el momento inmediatamente anterior a ese *salto*.

Leer *El Criticón* desde la perspectiva benjaminiana nos ha permitido comprender la ambigüedad del discurso graciano por lo que hace a la tensión que en su gran obra se respira entre inmanencia y trascendencia. Esta tensión resulta difícil de comprender cuando se pretende una interpretación unívoca de la filosofía del autor aragonés. O bien, Gracián lo ha dejado todo en manos de la nada, o bien, bajo una suerte de espejismo de la nada, lo que encontramos es la fuerza victoriosa de la virtud cristiana que late a lo largo de todas sus páginas aún cuando en ningún momento es dicha explícitamente. Tener que decidir entre una de las dos soluciones es ciertamente tarea arriesgada, pues

el texto de *El Criticón* es un texto ciertamente ingenioso y equívoco como para poder analizarlo desde perspectivas tan monolíticas. ¿De qué modo entonces se puede conciliar esa suerte de existencia de contrarios que, sin ninguna duda, encontramos en este texto?

La clave para comprender esta situación tan compleja en el discurso de Baltasar Gracián la hemos encontrado en el concepto de *sujeto melancólico* del que Benjamin trata a lo largo de su obra. Es la figura de la melancolía la única que parece permitir la coexistencia de dos órdenes tan radicalmente opuestos, pues la melancolía es un estado en el que el sujeto se mantiene petrificado entre el pasado y el futuro en una suerte de presente de infinito luto. Su conciencia de la irreversibilidad de los hechos no le permite en cambio completar el duelo. Es así que puede conservar en él lo perdido: en la contemplación alegórica.

El discurso alegórico es el modo en que el sujeto melancólico, eminentemente Barroco, puede sobrevivir en un mundo que se le presenta como sustraído al sentido. Y ese es el discurso que hemos podido observar en Baltasar Gracián y que hace de él la ilustración perfecta de dicho sujeto.

Pero que Gracián quede presa del alegorismo y de esta figura del melancólico tiene una suerte de consecuencias políticas que no se pueden dejar de lado. Y es que, tanto si se considera que en Gracián opera un sentido fuerte de virtud, como si se considera que ha entregado todo en manos de la nada, su discurso sí permite analizar ciertas conclusiones inequívocas por lo que se refiere al ámbito de lo político.

Por lo visto hasta ahora, no parece muy claro que el sujeto al que invoca la filosofía de Baltasar Gracián sea un sujeto que pueda sostener algún tipo de proyecto político. El siglo XVII es un siglo importante precisamente porque en él asistimos al nacimiento mismo del moderno concepto de Estado según las reflexiones sobre filosofía política que encuentran su germen más inmediato en los escritos de Maquiavelo. Así, Baltasar Gracián se encuentra en el mismo terreno de juego que contemporáneos suyos como Hobbes, Locke, Saavedra Fajardo o el muy poco atendido, por lo que se refiere a la investigación en España, Antonio Viera. Así, siendo Gracián uno de los autores cumbre del Barroco hispano, y pretendiendo en su gran obra presentar «el curso de la vida en un discurso», es inevitable que nos preguntemos por el estatuto político de su

propuesta filosófica. Para ello, nos vamos a centrar en una cuestión que nos parece principal por lo que se refiere al tema de lo político especialmente en esa época: la cuestión de la violencia.

La gestión de la violencia ha sido, desde el nacimiento de la ciencia política, uno de sus puntos fundamentales. Cómo se hace cargo de dicha gestión la filosofía melancólica de Baltasar Gracián podrá darnos el tenor de las consecuencias políticas de su pensamiento.

II. VIOLENCIA

INTRODUCCIÓN

Una de las características que se puede observar a poco que se hojee una obra como *El Criticón* es que es un escrito con un carácter marcadamente violento. Ya desde el mismo comienzo, sus protagonistas se encuentran a raíz de un suceso cargado de violencia²⁴⁷, como es la deriva de un naufrago que es devuelto por el oleaje a tierra firme justo antes de perecer en el océano. Pero esta violencia, que es clave argumental de toda la novela, ha sido ciertamente desatendida por lo que a sus interpretaciones se refiere.

El hecho de que *El Criticón* se presente como una narración de carácter ficticio, bajo la forma de la alegoría, invita a que el tema de la violencia que en ella se trata pase bastante desapercibido. La violencia en *El Criticón* se puede entender entonces como una *figura* o recurso literario, excesivo o caricaturesco, en orden a hacer más inteligible la pedagogía graciana acerca de la conducta del hombre. La exageración es un procedimiento que permite hacer resaltar las diferencias, además de servir también como herramienta ideológica. Así, desde una perspectiva estética, y al ser *El Criticón* una obra del Barroco, es proclive a todo tipo de exageraciones y bizarrías, tendente a una cierta presentación y utilización de lo *feo*, que es marca dada por supuesta según uno de los denominadores comunes en las interpretaciones sobre el Barroco y sus producciones artísticas. Por otra parte, fijándonos más en el contenido, otro motivo para esta desatención lo podemos encontrar en el hecho de que la violencia se da por supuesta si la obra se reduce a una novela de carácter moral. Pero *El Criticón* no es sólo eso. Desde el punto de vista estético, la pregunta es, más bien, por qué se da esa proliferación en la producción de formas de lo feo y lo desagradable precisamente en el Barroco y qué papel cumple en tantas de las obras de este período, hasta el punto de hacer de ello uno de los temas comunes y fundamentales de su historia.

247 «Aquí, luchando con las olas, contrastando los vientos y más los desaires de su fortuna, mal sostenido de una tabla, solicitaba puerto un naufrago» Naufrago cuyas primeras palabras en la obra son: «- ¡Oh vida, no habías de comenzar, pero ya que comenzaste, no habías de acabar! No hay cosa más deseada ni más grácil que tú eres, y el que una vez te pierde, tarde te recupera: desde hoy te estimaría como a perdida. Madrastra se mostró la naturaleza con el hombre, pues lo que le quitó de conocimiento al nacer le restituye al morir: allí porque no se perciban los bienes que se reciben, y aquí porque se sientan los males que se conjuran» Gracián, B. (2013). *El Criticón*. Madrid: Cátedra. pp. 65-66.

Pero volviendo a *El Criticón*, desde el punto de vista del contenido no se le puede negar ese carácter moral si se tiene en cuenta, por ejemplo, que su autor fue profesor de Teología y Moral, ordenado jesuita, y que su trayectoria literaria se basa en escritos de índole instructiva y pedagógica; tampoco se le puede negar por el hecho de que se puede enmarcar la obra dentro de un tipo de narración como es la «novela bizantina»²⁴⁸; por otro lado, su propio título indica que lo que se va a encontrar uno ahí es, precisamente, una *crítica*²⁴⁹ y, por tanto, un juicio sobre algo, en este caso sobre la existencia misma y el devenir del hombre desde su nacimiento hasta su muerte. Pero no es menos cierto que hay algo inquietante sobre la disposición de esta violencia que, de primeras, podría considerarse como un mero *atrezzo* o fondo sobre el cual se recortaría un cierto discurso moral. Esto inquietante es, a mi parecer, el estatuto que esta violencia adquiere en las páginas de *El Criticón* y, teniendo en cuenta su profusión a lo largo de las mismas, lo que sucede con ella, en qué se resuelve. Dicho de manera más directa: ¿qué hace Gracián con la violencia y qué consecuencias tiene?

Para empezar, *El Criticón* pertenece a un periodo histórico que se encuentra indisociablemente emparentado con el concepto de *crisis* y, por ello mismo, con el de violencia. En la primera parte de esta tesis hemos señalado ya algunas cuestiones al respecto desde la mirada que Walter Benjamin dirigía al Barroco, pues nos parecía una aportación fundamental para delimitar el enfoque y metodología de la presente investigación. Y es que, en general, todos los investigadores que se han acercado al siglo XVII comparten el común denominador de reconocerlo como un siglo cuya principal característica sería la crisis, el desorden, el cambio y la incertidumbre. Precisamente, el Barroco es un lugar fértil en investigaciones, provengan estas del campo que provengan, por su estatuto de *cruce de caminos* histórico que es, además, fundamental en la genealogía de nuestro propio presente. Su situación como última etapa o *canto de cisne* de un periodo histórico que abarcó desde la caída del Imperio Romano, o como punto ya de no retorno de la emergente Modernidad marcada por el

248 Hemos señalado ya anteriormente respecto a esta cuestión, el artículo de Javier García Gilbert: *En torno al género de El Criticón*, en VVAA (1993). *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Madrid: Anthropos.

249 Al respecto de la cuestión del concepto de “crítica” en *El Criticón*, Gustavo Bueno tiene un excelente artículo: “La filosofía crítica de Baltasar Gracián” en VVAA. (2002B) *Baltasar Gracián: ética, política y filosofía*. Oviedo: Pentalfa.

capitalismo, hacen de este siglo una época plagada de contradicciones y que siempre escapa a los intentos de categorizarlo en las más estrictas concepciones. Así, *El Criticón* es una obra nacida en un periodo de la historia que es siempre demasiado moderno para algunos y demasiado antiguo para otros, pero que, en cualquier caso, se antoja a todas las miradas que hacia él se dirigen como un tramo interesante para el estudio en tanto que dominado por la *crisis*.

Por otra parte, el Barroco es una época que, junto con el siglo anterior, es un momento de gran relevancia en lo que toca al discurso sobre lo político. Maquiavelo, Suárez, la Escuela de Salamanca, la Reforma, Hobbes, Locke, Bodino y Spinoza son solo algunos de los nombres fundamentales por lo que se refiere a los pilares de la moderna ciencia política. El momento de crisis en el que se sume el Barroco es también el momento en el que se ensaya la búsqueda de un modo de reorganización a una situación dada de desorden. Por lo tanto, en el Barroco también se da una reflexión acerca de la crisis y de la violencia que nos resulta muy importante a la hora de establecer el papel que un discurso como el de Baltasar Gracián juega con respecto al momento histórico en que es escrito.

Uno de los autores contemporáneos que más luz ha arrojado sobre el tema de la violencia y sus relaciones con el desarrollo cultural y con los estudios antropológicos es René Girard. Sus reflexiones acerca de la violencia y su papel en la construcción de lo social y lo religioso nos parecen de máxima relevancia a la hora de analizar esta cuestión en la filosofía de Baltasar Gracián. René Girard ha demostrado de qué manera la violencia juega un papel primordial en la fundamentación del discurso cultural desde tiempos inmemoriales. Su análisis de los relatos y los mitos muestra de qué modo se pueden perseguir las huellas de la violencia a lo largo de los grandes escritos que han surgido en la historia de la literatura. Desde Girard cabe apuntar a que *El Criticón* puede pertenecer a esa categoría de escritos sobre la *crisis* que él señala que se dan en momentos críticos relevantes de la historia. La construcción de lo social, como veremos en ciertos autores contemporáneos de Gracián y que forman parte del nacimiento de la ciencia política, pasa en Girard, inevitablemente, por una analítica de la violencia y un saber habérselas con ella. La gestión de la violencia es un punto clave por lo que se refiere, entonces, a la posibilidad de la sociedad y la cultura.

Así, en esta segunda parte de la tesis, queremos detenernos, en primer lugar, en señalar el hecho de que el Barroco es comprendido por la mayoría de los intérpretes, salvando las diferencias, como un periodo histórico marcado por el tenor de la *hybris*. Así, analizaremos las interpretaciones más relevantes que sobre este período de la historia se han propuesto, subrayando de qué manera *El Criticón* es una obra que expresa, en el sentido más benjaminiano del término, esa *crisis* y violencia que atraviesa la época en la que se ha escrito.

En segundo lugar, prestaremos atención a las reflexiones que realiza René Girard en orden a comprender de qué manera una gestión y comprensión de la violencia es un paso necesario para la constitución de un orden social y por tanto un orden político y cómo, dependiendo de dicha gestión, se podrá considerar si un proyecto tiene o no validez como proyecto político.

Finalmente, queremos comprobar cómo todo esto se conjuga en la filosofía de Baltasar Gracián y el modo en que, a nuestro parecer, su proyecto filosófico se encuentra imposibilitado para generar un proyecto político, de ahí que lo consideremos como un pensador eminentemente nihilista. Un diálogo entre Gracián y sus contemporáneos, especialmente, y por razones que veremos más adelante, con Thomas Hobbes, nos permitirá también delimitar el estatuto de su filosofía en relación al ámbito de lo político y el modo en que su solución se distancia radicalmente de otras como la que tomará el autor inglés, figura paradigmática por lo que se refiere a los fundamentos de la reflexión sobre la ciencia política.

Hemos visto en la primera parte de esta tesis que parece que desde las páginas de *El Criticón* a lo más que puede aspirar el sujeto es a la mera contemplación del mundo reducido a un campo de ruinas. Qué consecuencias en el ámbito de lo político pueda tener un discurso marcado por la melancolía de esta visión de la historia, es la pregunta que intentaremos resolver a los largo de las páginas que conforman esta segunda parte de la tesis.

1. HISTORIA Y CRISIS: EL BARROCO

Ciertamente, la pretensión de emprender un estudio del Barroco se ofrece como una complicada aventura intelectual. La literatura respecto al mismo es ingente, y no sólo cuantitativamente ingente, sino cualitativamente bien dispar. Son numerosos los escritos acerca de estos cien años e igualmente numerosas las interpretaciones que del mismo se ofrecen: perspectivas históricas, perspectivas políticas o económicas, perspectivas artísticas, sociales, filosóficas, etc. se dan cita a la hora de realizar una visión sobre un momento histórico que, si se contempla desde tantas posibilidades es porque de suyo se nos aparece como un espacio crítico y problemático.

Precisamente, los adjetivos *crítico* o *problemático* se ajustan bien al periodo, pues existe un cierto denominador común de todas las interpretaciones que se han realizado sobre ese siglo: el Barroco, con su origen en las últimas décadas del siglo XVI y su apogeo a mediados del siglo XVII, aparece a los ojos de los intérpretes como un periodo en el que, a nivel europeo y, especialmente, por lo que hace a España, se encuentra atravesado por una serie de tensiones y contradicciones, de rupturas, claves a la hora de comprenderlo como una de las *encrucijadas* más relevantes de la historia de Occidente.

Desde una perspectiva histórica clásica, centrada en las grandes cuestiones económicas y políticas, la crisis y el cambio azotan a todas sus manifestaciones culturales. Nos encontramos en los últimos estertores del Medievo y en el preámbulo del advenimiento de la Modernidad. Las antiguas categorías que aún eran funcionales en el siglo XVI comienzan a desplazarse, a perder gran parte de su efectividad. Las epidemias y las guerras, el nacimiento de los conflictos grandes interestatales en la Europa pre-westfaliana, el cisma de la religión dominante (el catolicismo), etc. son las muestras de un momento traumático, del paso a una nueva configuración que se había mantenido más o menos estable durante los siglos anteriores.

No es finalidad de este apartado realizar un análisis exhaustivo que tenga el concepto de “barroco” como núcleo. Una numerosa bibliografía da muestra de la situación de buena salud que ha ido adquiriendo este tema desde que, a principios del siglo XX, comenzara a desplazarse la opinión peyorativa y meramente estética (especialmente referida a la arquitectura) que aun mantenían autores como Croce, para los que lo barroco no era más que un adjetivo referido a lo feo o deforme, a lo carente

de forma estable y definida y, por tanto, con insuficiente dignidad como para considerarse parte relevante de una cierta historia del arte. Y esta opinión, decíamos, se desplaza para dejar espacio a una concepción de lo barroco que la hace saltar de sus moldes *arquitectónicos* y comienza a seguir su huella en otras manifestaciones culturales y artísticas (pintura, literatura, teatro, etc.). Además, no solo rompe moldes categoriales, sino que también rompe moldes geográficos, pudiéndose rastrear lo barroco, antes circunscrito solo a la ciudad de Roma, por numerosos espacios dispares, del norte y el sur, del este y el oeste y, sin limitarse a Europa, llegando incluso al continente americano.

Pero no solo estallarán los marcos geográficos. También los marcos temporales serán cruzados por esta categoría en interpretaciones tan arriesgadas como agudas de mano de autores como Eugenio D'Ors, Walter Benjamin o Gilles Deleuze, que podrán señalar que lo barroco, lejos de quedar estancado en un tiempo o espacio concretos, puede considerarse una categoría que atraviesa la historia de lado a lado; una suerte de aire de familia que en determinadas circunstancias despierta de su letargo y se manifiesta. Así, ya terminando el siglo XX, y en el XXI, se comenzará a descubrir cuánto de barroco hay en nuestra propia contemporaneidad de la mano de investigadores que llegarán a afirmar que quizás un término que pueda utilizarse para señalar un cierto aire o modo de darse de las cosas actualmente pueda ser el de «neobarroco»²⁵⁰.

Es así, muy sintéticamente expuesto, cómo el concepto de lo barroco se ha desenvuelto hasta nuestros días. Nuestro interés se centra en que dicho concepto, venga de la escuela que venga o del ámbito del saber del que proceda, siempre se encuentra íntimamente relacionado con la idea de *crisis* y tensión. A continuación, vamos a repasar las concepciones que del mismo han tenido ciertos autores, elegidos en este trabajo tanto por su relevancia y su influencia en lo que a la investigación de este concepto se refiere, como por el hecho de que cada uno proviene de diferentes ámbitos del conocimiento, en orden a comprobar si de hecho se da esa constante a la que nos hemos referido.

250 Calabrese, O. (2012) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. La justificación del uso de ese término así como las referencias a usos del mismo por parte de otros autores, especialmente anteriores a él, se encuentran en el primer capítulo ("El gusto y el método"), especialmente en el punto 2, "El término «neobarroco», pp. 28-33.

1.1. Heinrich Wölfflin: un abordaje del Barroco desde la historia de las formas estéticas

Uno de los textos ya clásicos, y más influyentes, en los que se trata el problema del Barroco, texto además pionero por lo que se refiere a un análisis de lo barroco alejado de las consideraciones peyorativas del mismo, proviene de la perspectiva de la historiografía del arte, de la historia de los estilos artísticos, y se debe a Heinrich Wölfflin: *Renacimiento y Barroco (Reinassance und Barock, 1968)*²⁵¹. En este escrito Wölfflin se propone analizar el Barroco centrándose en su manifestación en la arquitectura italiana y por contraposición al estilo anterior, el renacentista. El análisis comparativo entre ambos estilos le sirve a Wölfflin para delimitar las características principales que hacen del Barroco un estilo particular dentro de la historia del arte. Estas características quedan resumidas en cinco rasgos: 1) el color (lo dinámico) rebasa el dibujo (lo estático) / 2) lo profundo invade la superficie / 3) lo “no representable” se hace presente como *inquiétude* de lo representado / 4) el todo de la representación refuncionaliza las partes / 5) lo indistinto desdibuja lo diferenciado.

Estas características definen un arte con unas pretensiones y unos resultados muy diferentes a los del Renacimiento. El Renacimiento, con su concepto de belleza apacible, ordenada, da paso a un arte en el que el ideal de movimiento y el concepto de masa²⁵² son los ejes rectores. Este nuevo arte, el Barroco, persigue fines diferentes: su pretensión es cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador²⁵³; el sentido formal deja de lado la animación regular, apacible, buscándose lo imponente y arrollador.

El detalle, que en el Renacimiento era característico, pierde su funcionalidad en un arte de objetos grandes, colosales. El principio de distinción se pierde en el de la unión como amalgama, las formas se vuelven más anchas y pesadas. Esta concepción *ensanchada* del Barroco va unida a una nueva concepción de la *materia*: como si la materia dura y fría del Renacimiento se hubiera convertido en *tierna y sabrosa*²⁵⁴, lo cual invita a pensar en una materia más parecida a la tierra misma, sin tratar, con sus

251 Wölfflin, H. (2009) *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.

252 Wölfflin, H. (2009) pp. 47-61.

253 Wölfflin, H. (2009) p. 39.

254 Wölfflin, H. (2009) p. 49.

dinamismos propios, frente a un concepto material domeñable, *informable*, más propio del estilo anterior.

Este concepto de materia como masa, que proyecta el arte barroco, hace perder también toda pretensión de ordenamiento perfecto y de armonía entre las partes de un compuesto. Los elementos así configurados nunca pueden alcanzar una existencia autónoma, definida, sino que se pierden en el completo del conjunto. Allí donde el elemento era claro y definido, aparece una mayor cantidad de elementos que en su yuxtaposición no permiten delimitar existencia particular alguna. Así, se pierde toda posibilidad de definir un comienzo o final claro. En el arte barroco, el ideal de movimiento²⁵⁵ se vuelve infinito desde un comienzo vacilante hasta una imposibilidad de cierre y clausura, de desenlace propiamente dicho.

El Barroco, para Wölfflin, centra su atención en alcanzar la expresión del movimiento afirmándose frente a la tendencia de pesantez del concepto de masa. Se trata de un movimiento que cuenta con una clara dirección que lo dirige hacia arriba. Esta tendencia de movimiento vertical se diferenciaría del Gótico, pues en éste las fuerzas verticales se ven libres en su movimiento de la pesantez y la configuración propias del Barroco que hacen de este movimiento ascendente la expresión de un esfuerzo no exento de dificultades.

En general, el Barroco se muestra a ojos de Wölfflin como un arte dotado de un discurso contradictorio: la idea de pesantez, de masa, con la idea de movimiento, especialmente ascendente; la gran diferenciación entre el exterior, exuberante y violento, y el interior, para el que se reserva el sosiego y la calma; etc. Un discurso contradictorio en el que no se encuentra nunca la quietud del ser, sino siempre la tensión de la inestabilidad. Como ejemplo de esto, la figura del círculo deviene óvalo, la configuración del espacio se vuelve elíptica. En la búsqueda de las proporciones “libres”, el Barroco repugna todo lo determinado, lo conclusivo²⁵⁶. Y en esta aversión hacia toda delimitación, encuentra Wölfflin el rasgo más sobresaliente de este estilo.

255 Wölfflin, H. (2009) pp. 63-75.

256 Wölfflin, H. (2009) p. 68.

Tras examinar las características generales del estilo barroco, Wölfflin realiza una pregunta que se antoja de gran calado para nuestro trabajo. En la segunda parte del escrito, “Las razones de la transformación estilística”²⁵⁷, se pregunta acerca de cuál es la razón que hace emerger, en la historia del arte, de los estilos artísticos, el Barroco y no, más bien, otra *forma* cualquiera.

Ante esta cuestión, Wölfflin esgrime dos posibles respuestas. La primera es la de la posibilidad de una teoría que se guiaría por una ley de la obsolescencia²⁵⁸. Esta propuesta, que Wölfflin señala en el arquitecto y profesor Göller, propondría como respuesta a la cuestión del nacimiento de un nuevo estilo el hecho de que el cambio se produce en base a una suerte de cansancio perceptivo respecto al estilo anterior. Las formas del Renacimiento habrían perdido su potencial de sorprender, se habrían vuelto cotidianas, ordinarias, sobrecodificadas, debilitando el sentimiento de forma que ahora exige una nueva expresividad. Desde este punto de vista, el cambio producido sería enteramente ajeno al contexto histórico en el que se encuentra sumido. Esto implica que el cambio del estilo caería además de la mano del artista en tanto que tal, no del artista entendido globalmente en todas sus determinaciones como hombre (social, política, existencial, etc). Se reduciría la experiencia del arte al autor en manos del cual la forma va cambiando en una progresión puramente mecánica. Del mismo modo que, en metáfora de Wölfflin, una flor no puede vivir eternamente, el Renacimiento no habría podido tener una existencia infinita, y en el propio orden de la corrupción habría terminado para dejar paso al Barroco. Si la muerte de la planta depende de su propio ciclo vital, y no de la tierra que la sustenta, el estilo artístico jugaría la misma suerte con independencia de otras determinaciones.

Esta respuesta no le parece suficiente a Wölfflin. Poco fruto piensa que se puede extraer de una teoría del “cansancio perceptivo”. No parece suficiente, como pretende Göller, que el hecho de convertir la imagen en algo cada vez más nítido en la memoria sea el único responsable de esta *fatiga* del sentimiento de la forma. En dos puntos principales observa Wölfflin el error de esta teoría. Por una parte, no se da cuenta más que de un aspecto de la cuestión: la reducción del hombre a un ser sensible a las formas,

257 Wölfflin, H. (2009) pp. 77-96.

258 Wölfflin, H. (2009) p. 79.

obviando el resto de determinaciones. Por otra parte, el nuevo estilo se entendería como enteramente dependiente del estilo anterior, pero el Barroco es un estilo, a ojos de Wölfflin, esencialmente nuevo y no limitable a una variación del estilo anterior. La teoría de la obsolescencia se revela insuficiente ya que desde sus propias premisas caben muchas soluciones y aquí la cuestión se juega en por qué la respuesta fue el Barroco, respuesta que se puede considerar global y extensiva a todos los ámbitos de la existencia, y no otras posibles alternativas que, incluso sin abandonar los fundamentos de esta teoría, podría haber desarrollado cada artista en particular con independencia de los demás.

La segunda respuesta ante la cuestión de la emergencia del Barroco, respuesta que va a adoptar Wölfflin, se encontraría en un análisis desde el punto de vista psicológico que muestra el estilo arquitectónico como la expresión de su tiempo²⁵⁹. Esta cuestión ha sido tratada, según Wölfflin, pero nunca en un aspecto profundo y sistemático, lo que ha llevado a no señalar en todo su rigor las relaciones que se dan entre la imaginación del artista y las condiciones de su época. Wölfflin va a fijar su atención en la concepción del cuerpo²⁶⁰, implicando una particular conformación de la materia, según la época tratada. Wölfflin observa que se puede relacionar la concepción corporal con la forma artística. Desde este punto de vista, se subraya que no se ha tenido en toda época y en todo lugar una existencia corporal equivalente a la nuestra, y la arquitectura mostraría más claramente que otras disciplinas las distintas concepciones de los cuerpos. Así, por las características antes vistas de dinamismo y masa que se dan en el Barroco, la concepción del cuerpo de esa época vendría dada por una suerte de separación entre el cuerpo y la voluntad. El sentimiento total del cuerpo, con sus límites y contornos precisos, se habría perdido para el Barroco en una concepción de la masa como impenetrable, y en una concepción fuertemente dinámica y violenta del movimiento. Es como si los hombres de esa época fueran incapaces de dominar su cuerpo, de imponerle su voluntad. El arte Barroco mostraría constantemente esta contradicción, esta tensión entre la voluntad y el cuerpo: sería el arte propio a una época fundamentalmente grave²⁶¹.

Y esta gravedad se haría extensiva a todos los lugares: la autodeterminación de la

259 Wölfflin, H. (2009) p. 82.

260 Wölfflin, H. (2009) p. 84.

261 Wölfflin, H. (2009) p. 90.

iglesia, la laicidad frente al mundo eclesiástico y sagrado; frente a alegría de vivir ingenua se situaría un sentimiento de cansancio; la gracia libre y ligera del Renacimiento sería reemplazada por una gravedad y dignidad que sustituyen la serenidad ligera y jovial por una ostentación pomposa, por una grandeza impositiva.

Parece que, a ojos de Wölfflin, una embriaguez, una nostalgia anímica de perderse en lo infinito se apodera de la voluntad de los hombres del Barroco, que no encuentran ninguna satisfacción en la forma limitada, en lo simple que puede abarcar la mirada²⁶².

El Barroco, en este caso estudiado desde su arquitectura, se propone como lenguaje, como modo de expresión de una situación dada. Esta situación participa en Wölfflin de categorías relacionadas con la pérdida, la confusión, el descontrol, la nostalgia y melancolía. La arquitectura barroca sería así el modo de representación de una conciencia global de crisis frente a la más mesurada, ordenada y jovial del Renacimiento.

1.2. Eugenio D'Ors: lo Barroco como *eón*

Otro de los estudios clásicos sobre este periodo y que ha tenido, además, una resonancia internacional, es *Lo barroco*²⁶³ de Eugenio D'Ors. Si su obra es una de las más relevantes por lo que al estudio del Barroco se refiere es porque su autor participó en el surgir de la categoría de “barroco” como una categoría más allá de los estrechos moldes en los que se encontraba hasta ese momento. Como veíamos anteriormente, autores como Croce, bien entrado ya el siglo XX, aun consideraban lo barroco como una de las variedades de lo feo. D'Ors se opondrá radicalmente a esta reducción, y a raíz de la celebración de los «Entretiens» de la Abadía de Pontigny²⁶⁴, recopilará sus reflexiones sobre el Barroco editando por primera vez su libro, en francés, en 1935. Y es que en D'Ors, la categoría de lo barroco no solo se arranca de su concepción ligada a la arquitectura, especialmente la arquitectura italiana de los siglos XVI y XVII, llegando hasta ser una categoría estética principal que puede predicarse también de la pintura, la literatura y la cultura en general. Con D'Ors el concepto de “barroco” salta

262 Wölfflin, H. (2009) p. 94.

263 D'Ors, E. (2013) *Lo barroco*. Madrid: Alianza-Tecnos.

264 Lo que sucedió en la Abadía, Poitigny, en esta suerte de discusiones intelectuales, aparece en parte narrado en las páginas de su obra que están especialmente dedicadas a especificar su concepción de lo barroco en relación con sus categorías sobre filosofía de la historia: D'Ors, E. (2013) pp. 63-101.

especialmente de su reducto historicista y se convierte en una categoría transhistórica e, incluso, metahistórica.

D'Ors parte de la noción de *sistema* en anatomía. El análisis anatómico hasta el Renacimiento, y debido a que la disección no estaba demasiado generalizada, se basaba en un grosero análisis superficial y de carácter topográfico del cuerpo. Pero con la evolución de la ciencia y la práctica de la autopsia el paradigma topográfico, de distribución morfológica en *regiones* dejará paso a una repartición en *sistemas*. Así, desde la visión en *sistemas* se empieza a tener en cuenta la relación y unidad entre elementos distantes. Se deja de hablar de cabeza, tronco, etc. y comienza a hablarse, por ejemplo, de sistema nervioso, que comprende en su unidad tanto el cerebro, que se aloja en el cráneo, como las terminaciones nerviosas en los dedos²⁶⁵.

Esta metáfora la trasplanta D'Ors del ámbito de la medicina al de la historia, pareciéndole factible la sustitución clásica de la distribución lineal del tiempo por una clasificación sistemática:

«Edades, «Épocas», «Siglos», corresponden en la cronología a las «zonas» y a las «regiones» topográficas. En el tiempo, como en el espacio, una reflexión ahincada demuestra el existir de *sistemas*, de síntesis eficientes, que juntan elementos distantes y disocian los elementos próximos o contiguos.

Si para nosotros, el cerebro y las terminaciones nerviosas digitales se encuentran reunidos en lo que llamamos «sistema nervioso», ¿no cabe hablar con igual derecho de un «sistema imperial», donde el historiador avisado verá agrupadas las figuras de Alejandro, de Carlomagno, de Napoleón?.²⁶⁶

Así, estas «constantes históricas» introducen una suerte de invariabilidad relativa, una cierta estabilidad, en el curso de la historia, sin abocarla al determinismo o a la recurrencia cíclica de lo siempre igual.

Con el fin de otorgarles una categoría específica que los diferencie de los *sistemas* o los *tipos*, una categoría que funcione para el ámbito de lo histórico, D'Ors utilizará el vocablo griego *eón*:

265 D'Ors, E. (2013) pp. 63-64.

266 D'Ors, E. (2013) p. 64.

Procede el tal del neoplatonismo y fue empleado sobre todo por la Escuela de Alejandría. Es el vocablo griego *eón*. Un *eón*, para los alejandrinos, significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico -es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría-, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia.²⁶⁷

Y así es como D'Ors comprenderá lo barroco, como un *eón*, como una suerte de constante que entra en periodos de letargo o despierta del mismo aconteciendo y marcando la historia y la cultura²⁶⁸. Esta constante además se enfrenta a la constante del clasicismo. Lo barroco siempre acontece como contrapartida de lo clásico ya que sus características tienen que ver con el cambio, con el dinamismo y con una suerte de panteísmo o naturalismo²⁶⁹. Este *eón* barroco es, finalmente, entendido al modo de un género bajo el que se pueden encontrar numerosas especies. D'Ors llegará a señalar, de modo laxo, una suerte de más de 20 especies diferentes de barroco²⁷⁰, que en absoluto agotarían sus posibilidades de *encarnación*.

D'Ors, de una manera bastante cercana a la filosofía de la historia de Benjamin y al modo en que éste entiende cómo las ideas se configuran y se ven expresadas en el acontecer histórico²⁷¹, hace de lo barroco una categoría metahistórica que le abre la puerta a la posibilidad de ser considerado como un modo de experiencia que lejos de agotarse en un tiempo y lugar concreto jugarían una suerte de *a priori* por lo que al desarrollo de la historia y el acontecer cultural se refieren.

267 D'Ors, E. (2013) p. 67.

268 D'Ors también diferenciará entre «estilos históricos» y «estilos de cultura». Los primeros, como es el caso del gótico, no alcanzan al todo cultural y por eso pueden señalar como meramente *históricos*, referidos a un momento concreto y sin posibilidad de que su repetición no caiga en la servil imitación. Los segundos, como el Barroco, son culturales porque pueden afectar al todo de sus producciones así como reconocerse en numerosas ocasiones sin caer presa de la mera imitación. Ver: D'Ors, E. (2013) pp. 76-77.

269 D'Ors, E. (2013) pp. 78 y ss. Al respecto, cabe también señalar la d'orsiana diferencia entre «formas que pesan» y «formas que vuelan», p. 74.

270 Ver tabla en: D'Ors, E. (2013) p. 93.

271 D'ors denominará a estas categorías históricas también como *ideas-acontecimientos*. D'ors, E. (2013) p. 67. Igualmente, cabe señalar de qué manera toma en importancia la cuestión de lo natural con respecto al Barroco. Se podría afirmar, sin exagerar, que *Lo barroco* de D'ors y *El origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin forman un tándem muy coherente, el uno desde una perspectiva más positiva o edificante y el otro atendiendo más al rostro luctuoso de esa época. No en vano, son propuestas contemporáneas entre ellas.

1.3. Severo Sarduy: cosmología y estética

En su obra *Barroco*²⁷² Severo Sarduy realiza un análisis del periodo tomando como eje el concepto de *retombée*²⁷³ y partiendo de los cambios producidos a nivel de la astrología, para dar cuenta del modo en que dichos cambios en ese ámbito del saber terminan afectando, a modo de *retombée*, todas las manifestaciones del Barroco, especialmente en el ámbito artístico, en la producción simbólica.

La cosmología renacentista, galileana, girando en torno a la figura del círculo, da paso a una cosmología cuya figura rectora será la de la *elipse* (Kepler)²⁷⁴. Este cambio implica el paso de un universo ordenado en base a un centro, a un nuevo espacio en el que el orden se desplaza por respecto a dos posibles centros antagónicos, configurando una figura elíptica.

Este cambio a nivel de la cosmología afecta por igual al resto de manifestaciones del periodo. Así, la elipse puede entenderse como desfiguración del círculo, como *anamorfosis* del mismo²⁷⁵. Sabido es que en la pintura barroca, el recurso a la anamorfosis fue especialmente explotado. Por medio de este recurso, el cuadro, que en un principio mostraba una imagen, visto desde otra perspectiva descubría una nueva configuración de sus elementos. El cuadro perdía su centro y lo que podía mostrar pasaba a depender de la posición del observador, adoptando así un profundo carácter relativista respecto a la percepción del objeto, cambiante con arreglo a las distintas posiciones tomadas por el sujeto²⁷⁶.

Del igual manera, Sarduy hace extensivo el concepto de elipse a la literatura, subrayando el papel que el recurso retórico de la elipsis²⁷⁷ juega en las obras del Siglo de Oro. Este recurso retórico que consiste en obviar parte de lo dicho (recurso especial y eminentemente utilizado por Góngora) nos vuelve a remitir a la situación de

272 Sarduy, S. (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: FCE.

273 “*Retombée*: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe.” Sarduy, S. (1987) p. 143.

274 Sarduy, S. (1987) pp. 155 y ss.

275 Sarduy, S. (1987) p. 184.

276 Hecho que alcanza su máxima expresión en las *Meninas* de Velázquez. Nunca está de más recordar que una de las interpretaciones más sugestivas y citadas es la de Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*: Foucault, M. (2006) *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI. pp. 13-25.

277 Sarduy, S. (1987) p. 186.

descentramiento y de ocultación típica del Barroco: lo que se muestra puede cambiar según la perspectiva, lo que se dice no dice todo lo que debiera, generando un margen de imprevisibilidad y relatividad, de confusión. Esto pone en juego una concepción de la categoría de totalidad muy particular: esta ruptura del centro rector nos sitúa ante una totalidad imposible de concebir, pero que se intenta compensar con una suerte de agregado, de yuxtaposición de *átomos* inmanentes, pero que al final no puede resultar operativa, pues nunca se completa como tal totalidad. Las cosas quedan así entregadas a su propio misterio nunca descifrable del todo. Del mismo modo, en pintura el radical contraste entre luz y sombra, usado y llevado a su máxima expresión en el Barroco, especialmente en artistas como Caravaggio, remite constantemente a dobles centros: la parte fuertemente iluminada contra la parte totalmente oscura; o la interpretación que de la línea serpentina del Greco²⁷⁸, estructura de muchas de sus obras, da Sarduy como ejemplo de la duplicidad del centro.

En el texto de Sarduy se encuentra así la insistencia en el modo en que el cambio de paradigma es un cambio que se produce en dirección del orden al desorden. Sarduy, en su análisis general de este periodo, muestra hasta qué punto las manifestaciones de amplios ámbitos del saber señalan el hecho de que el Barroco es un momento histórico marcado por la pérdida de la referencia y el sentido unívocos, marcado por un nuevo paradigma de equívocidad.

1.4. Jose Antonio Maravall: Cultura e ideología

Desde una perspectiva socio-cultural, una de las obras más celebres y más relevantes respecto al Barroco, y centrada en la España de ese periodo, es *La cultura del Barroco*²⁷⁹ de José Antonio Maravall. Al comienzo de su primer capítulo, “La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII”, cuyo título ya dice mucho, leemos:

Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis, relacionada con las fluctuaciones críticas en la economía del

278 Sarduy, S. (1987) p. 183.

279 Maravall, J. A. (2012) *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel.

mismo periodo²⁸⁰.

El Barroco se entiende en esta obra como la respuesta a una coyuntura dada. Dicha situación es la de *dura crisis*. La crisis general se abarca en este escrito desde la perspectiva social, económica y política. El periodo de bonanza que tuvo España en siglos anteriores, con el descubrimiento de las Américas y las distintas regiones que eran de su propiedad a lo largo y ancho del continente europeo, comienza a tambalearse. La crisis económica comienza a hacerse mucho más profunda y difícil de superar. Las numerosas guerras en las que se ha embarcado España, con terribles resultados (uno fundamental el de la Armada Invencible), las epidemias, los problemas de gestión de las tierras y las dificultades de los soberanos para poder subsanar una situación tan problemática, hacen de España en este siglo un país empobrecido en el que la sociedad padece los errores e incapacidades de los propios gobernantes²⁸¹.

La situación de alta precariedad española genera entonces una cultura con características muy particulares. Es una cultura que se muestra, de primeras, como cultura dirigida²⁸²: el conocimiento del hombre, en íntima relación con el desarrollo de la ciencia médica, nos da acceso a un saber en el que lo que prima es la capacidad de hacerse cargo de la materia que nos encontramos. El hombre, ser maleable por antonomasia, perdido entre los *humos* de sus humores, puede ser reconducido, y ha de serlo, en la dirección adecuada para alcanzar la perfección de sus disposiciones y capacidades. La moral deviene así estrategia, haciendo del Barroco una cultura pragmática, de medios dirigidos a la consecución fines, que gira en torno al concepto de *prudencia*. Sin llegar a ser racionalismo, la cultura barroca «se sirve de procesos parcialmente racionalizados para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar»²⁸³. La pérdida de un centro sobre el que gravitar obliga así a los poderosos a generar una cultura destinada al control y al dirigismo. Dirigismo que lleva directamente a un régimen autoritario²⁸⁴. Este autoritarismo se

280 Maravall, J. A. (2012) p. 47.

281 Véase respecto a la cuestión de la incapacidad de los monarcas, el caso específico de Felipe III en Kamen, H. (1995) *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*. Madrid: Alianza editorial. pp. 316 y ss.

282 Maravall, J. A. (2012). p. 108.

283 Maravall, J. A. (2012) p. 119.

284 Maravall, J. A. (2012) p. 131.

encarna en la monarquía absoluta del XVII, que ha de conseguir insertarse en todas las posibles manifestaciones de la época para así poder llevar a cabo su cometido. La *persuasión* será otra categoría principal por lo que respecta al fin dirigista. Desde esta perspectiva, Maravall analiza las distintas técnicas que se dan, por ejemplo, en el ámbito del arte. Las categorías que con Sarduy se veían como reflejo de una cosmología nueva, en Maravall se leen desde el punto de vista del control y la ideología: el efectismo pictórico y literario se supone al servicio del movimiento de las pasiones del hombre para así ejercer control sobre él. El despliegue de medios y efectos llevado a cabo por el arte barroco, con sus anamorfismos, el *trompe-l'oeil*, su discurso abusivamente retórico, etc. se interpreta como medio efectivo de operar sobre el hombre desde las instancias absolutistas de poder y, especialmente, por lo que a la religión se refiere.

Esta cultura dirigida se presenta también como cultura masiva²⁸⁵. No tanto en el sentido de un crecimiento desproporcionado de la población, pues las epidemias, la pobreza y el hambre azotaban a la población española, si no en el sentido de la nueva reorganización de la sociedad: se exigía una nueva configuración cultural dirigida a las masas. Las masas son aquí los grandes cúmulos de población que se desplazan a los principales centros urbanos. La precariedad de la vida en el campo obliga a gran parte de la población rural a desplazarse a las ciudades con el fin de buscarse sustento. Las ciudades se vuelven entonces núcleos sobrepoblados en los que comienzan a aparecer los primeros síntomas de una nueva configuración social y antropológica. La ciudad se erige como *Babilonia* en la que los crímenes y la desatención a los valores, en base a la situación de confusión y descontrol que genera la sobrepoblación, están a la orden del día, aumentando en número constantemente. Así, la vivencia que se tiene de la ciudad, es la vivencia de un espacio totalmente descontrolado, donde el anonimato facilita la propensión a la ilegalidad y donde la soledad es el denominador común de la vivencia que en ella se tiene²⁸⁶. El hombre barroco se puede definir así como un hombre urbano que, aún perteneciendo al paradigma anterior de estructuración social, comienza a configurar a ese hombre moderno del que el individualismo será su predicado principal. La cultura dirigista, que tenía que habérselas con las nuevas masas o, más bien,

285 Maravall, J. A. (2012) p. 143.

286 Maravall, J. A. (2012) p. 207.

concentraciones de población (el factor “vulgo”²⁸⁷), se erige también, entonces, como cultura urbana²⁸⁸. Finalmente, la última predicación será la de una cultura conservadora²⁸⁹. En la cultura barroca, el concepto de “novedad” actúa de forma ambigua. Si bien, el efectismo va parejo con la novedad y sirve de herramienta al régimen absolutista para el control social, por otra parte se condena en términos generales como erosionadora de la sociedad estamental del siglo. Así, la novedad en la vida social se rechaza ya que implica cambio, alteración, resultando desde este punto de vista como una categoría ciertamente traumática. La novedad, cuando es dirigida, se aplica a un fin previsible, pero la novedad, en su sentido de espontaneidad, genera confusión e imprevisión. Así, el término “conservación” supondrá una cuestión central para los moralistas y políticos de la época. Ciertamente, el monarca comienza a ver que su estatus se tambalea. Su labor de intrigas y estrategias para así conseguir el favor de una aristocracia que cada vez se aleja más de la corona y mira con ojos más atentos su propio beneficio (comienzan a ver más práctico dedicar su tiempo al control y explotación de sus tierras que, por ejemplo, a ir a la guerra) se vuelve un trabajo fatigoso. Igualmente, la mala prensa sobre la Corona, que se mueve entre la sociedad, es otro factor altamente destructor de la autoridad de esta institución. Finalmente, la necesidad de tener a la Iglesia de su lado, es otra de las cuestiones con las que el soberano tiene que habérselas en orden a conformar y asegurar su poder. Así, la exigencia de una política absolutista y conservadora se vuelve esencial como *boyá* a la que poder aferrarse en sus momentos más profundos de decadencia y en una situación histórica donde la alteración y el cambio llevan la palabra.

Esta cultura, definida con las características que propone Maravall, es una respuesta, un modo de estructuración de una imagen del mundo y del hombre²⁹⁰, muy específica. La conciencia de la crisis sitúa a los hombres del siglo XVII bajo una vivencia existencial de desorden íntimo. El hombre barroco se presenta como un hombre triste. El pesimismo suscitado por la experiencia del hambre, la miseria, la enfermedad, se hace eco en la expresión melancólica que cubre el siglo. El hombre se

287 Maravall, J. A. (2012) p. 164.

288 Maravall, J. A. (2012) p. 181.

289 Maravall, J. A. (2012) p. 213

290 Maravall, J. A. (2012) p. 245 y ss.

presenta como un ser afectado, como un espacio donde la acedia se instala y toma un lugar preeminente. El hombre del siglo XVII es un ser consciente del mal y del dolor que parecen teñir todas las manifestaciones de la existencia. Desde esta experiencia del mundo se forjan los tópicos barrocos de la *locura del mundo*²⁹¹, donde se cifra el modo en que la pérdida de sentido ha encontrado como víctima al mundo; el tópico del *mundo al revés*²⁹², experiencia del desorden y el equívoco, donde se muestra el mundo como *confuso laberinto*²⁹³; un mundo que como laberinto, espacio de equívocos, genera las imágenes del *mundo como mesón*²⁹⁴ o, en una metáfora que será de máxima relevancia en esta época, el mundo como *teatro*²⁹⁵, como lugar de representación en el que la escatología ha perdido su valor: habitar el mundo es representar un papel, una obra cuyo irremediable y triste final es el de la muerte.

La vivencia en un mundo así desemboca igualmente en una antropología de índole altamente negativa, pesimista. El hombre, dejado de la mano de la transcendencia y el sentido se ve abocado a una lucha con sus iguales. Aquí, la igualdad de los hombres se cifra en el rasero de su igualdad ante la nada: todos los hombres son iguales ante la muerte y el sinsentido a los que deben enfrentarse. Se genera así una concepción de las relaciones interhumanas donde lo que prima es la figura del hombre como *hombre en acecho*²⁹⁶, un hombre *atento* que como hombre defensivo frente a todo otro, encuentra su existencia como una terrible guerra de todos contra todos.

291 Maravall, J. A. (2012) p. 246.

292 Maravall, J. A. (2012) p. 249.

293 Maravall, J. A. (2012) p. 251.

294 Maravall, J. A. (2012) p. 252.

295 Maravall, J. A. (2012) p. 253.

296 Maravall, J. A. (2012) p. 264.

1.5. Bolívar Echeverría: Barroco como *ethos* y Modernidad capitalista

Continuando con una perspectiva también de índole socio-cultural, Bolívar Echeverría²⁹⁷ ofrece una interpretación del Barroco en la que éste se presenta como *ethos*, como reacción ante una situación dada: el barroco como *ethos* sería una de las modalidades del *ethos* moderno.

El concepto de *ethos*²⁹⁸ manejado por Echeverría se define en varias direcciones: *ethos* se puede entender como morada, abrigo, como recurso defensivo o pasivo; también entra en su definición el *ethos* como recurso defensivo o activo. Finalmente, *ethos* se puede comprender como uso o costumbre, como modo de presencia del mundo en nosotros o de nosotros en el mundo.

Desde esta perspectiva, nos encontraríamos ante un *ethos* global, el moderno, que adquiere distintos modos o manifestaciones según la manera en que se configura el estado de cosas dado (desde esta propuesta interpretativa: capitalista), según la manera en que se asume ese estado de cosas²⁹⁹: un *ethos realista*, de actitud de identificación afirmativa y militante de la situación; un *ethos romántico*, en el que se juega una suerte de inversión de la naturalización del capitalismo anterior, también militante, pero en la que este mundo afirmado como bueno deviene como infierno, pero entendido como un momento del *milagro* que es en sí misma la creación. Un *ethos clásico*, manera distanciada, no comprometida contra el designio negativo percibido como inapelable, comprensiva y constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas. Y, finalmente, un *ethos barroco*, de actitud distanciada, como la *clásica*, que no acepta el hecho capitalista, que lo mantiene inaceptable y ajeno, aunque por sí misma no pueda realmente modificarlo.

El adjetivo “barroco”, con respecto al concepto de *ethos*, indica las características que acompañan a este modo de afrontar la existencia. Echeverría se sitúa ante los tópicos, esgrimidos especialmente desde el ámbito del arte y la crítica artística, que sitúan al Barroco bajo la sombra de la adjetivación peyorativa. Hacer sinónimo al

297 Echeverría, B. (1998) *La Modernidad de lo barroco*. Mexico: Ediciones Era.

298 Echeverría, B. (1998) “2. El *ethos* barroco”, p. 32.

299 Echeverría, B. (1998) pp. 38-39.

Barroco de ornamentalista (*berrueco*), extravagante (*bizarre*), o ritualista, es someterlo a un aspecto de improductividad, condenarlo a la mera transgresión gratuita o a la represión de su potencial socio-político al encerrarlo en el terreno de la representación artística. Echeverría se decanta por una lectura del adjetivo “barroco” en la que se lo entiende como:

[...] una voluntad de forma que se encuentra atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida -la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable- y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo³⁰⁰.

Así, la pretensión barroca se caracterizaría por ese intento de asimilar el nuevo contenido, la nueva materia (en el caso de Echeverría, el estado de cosas capitalista) a partir de la posibilidad formal anterior, lo que conduce a escenarios mostrencos y a la deformación y caricaturización de las esencias clásicas. El “canon” previo tendría que vérselas con su posibilidad de configurar una situación para la que ya no parece funcional. Decantándose por las insuficiencias de este canon (más que como conjunto de reglas, entendido como principio generador de formas) frente a la nueva materia a tratar y entregándose a la posibilidad de que la retroacción de esta sobre la voluntad formal active su vigencia: que lo antiguo se encuentre en su contrario, lo moderno. El trabajo no se realiza ya desde el canon, sino que convierte al canon mismo en su objeto de estudio. El intento de *informar* la nueva *materia* con la que el hombre barroco lleva, en su cumplimiento, no la mera relación “canon antiguo - materia moderna”, sino que genera su propio resultado, desemboca en una novedad que es la inscripción de la propia marca de lo barroco: el fracaso de la reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo. Este adjetivo, tomado desde la perspectiva de la historiografía del arte (que en páginas anteriores hemos visto especialmente con Wölfflin) puede aplicarse a este *ethos* particular de la Modernidad, pues del mismo modo que parece encontrar cumplimiento en el ámbito artístico, también encuentra su lugar en el resto de espacios de la existencia: en el político, una voluntad absolutista, voluntad del antiguo

300 Echeverría, B. (1998) p. 44.

régimen, que falla desde su propia interioridad (hablábamos más arriba de los conflictos entre monarquía, aristocracia e Iglesia); en el social, donde la antigua moral no puede encontrar su lugar frente a una configuración urbana y masiva en la que el anonimato y la soledad del individuo erosionan toda gestión de procesos vinculantes; etc.

Del mismo modo que hemos visto en los autores anteriores, Echeverría también cifra la vivencia del siglo XVII como una vivencia eminentemente trágica. Pero en el caso de Echeverría, dicha vivencia lo es por lo que hace a la omnipresencia del capitalismo en todas las formas sociales. El Barroco sería un modo de afrontar, de configurar la situación de crisis que impone un mundo dominado por el paradigma capitalista. Así, esta manera *barroca* de afrontar la realidad no sería una mera estructura repetible ni un fenómeno específico de la cultura moderna, sino que, a caballo entre estas dos opciones, el Barroco podría considerarse como una estructura que si bien puede darse en nuevas ocasiones, quizás tuvo su modo de manifestación más pleno en el siglo XVII.

1.6. Barroco y subjetividad: la melancolía

Tan imposible como hablar de nuestro presente a nivel social y cultural, y no hacerse cargo de afecciones subjetivas como la ansiedad, el estrés o la depresión, es acercarse al Barroco y no señalar algunas cuestiones referidas a la melancolía. Y es que algunos periodos, algunas épocas, no solo llevan el sello de sus logros o fracasos políticos o artísticos, sino que también se encuentran marcados por la enfermedad y por la afección. Y en algunos casos, esta enfermedad o afección es algo más que eso, es un tono común, un cierto timbre general, una suerte de barniz que cubre la época en gran parte de sus manifestaciones. Algo así se puede decir que sucede con el siglo XVII con respecto a la melancolía.

La melancolía tiene una larga historia que se remonta a la Grecia Clásica. El humor negro, la bilis negra (de donde procede la palabra “melancolía”) ya se encuentra en los conocidos *Problemas*³⁰¹ de Aristóteles. Allí, abriendo la sección número XXX Aristóteles señala los prejuicios de la bilis negra, pero también el modo en que esta afección está ligada a los hombres de ingenio e inteligencia. Atendiendo primero a la

301 Aristóteles (2004) *Problemas*. Madrid: Cátedra. pp. 382 y ss.

perspectiva meramente médica, será el paradigma galénico el que sentará las bases generales del conocimiento de la melancolía, manteniéndose sin apenas modificaciones hasta el inicio de la ciencia moderna, donde dejará de ser considerado el modelo clínico a partir del cual estudiar la afección, pero que continuará funcionando como marco simbólico, metafórico, llegando a insertarse en el lenguaje corriente y en el imaginario social general así como en una perspectiva poética o estética.

El paradigma de Galeno consistía en la teoría de los humores corporales. Estos, que eran cuatro, a saber: la bilis, la sangre, la flema y la bilis negra (también denominada, por medio del latín, atrabilis), suponían el marco clínico general que mantuvo la medicina a lo largo de, al menos, más de diez siglos. Sin entrar a discutir detalladamente este paradigma, su fundamento se refería al hecho de que esos humores o líquidos corporales, según cantidad, mezcla y otras relaciones, determinaban y afectaban la salud del sujeto. Así, especialmente ligadas a los humores se encontraban las pasiones. Y de esas pasiones, la melancolía era la que estaba referida a un predominio de la bilis negra sobre los demás humores. También entraban en juego cuestiones de temperatura y humedad o sequedad que, en relación con los humores y su distribución, servían de explicación a los diferentes modos de afección y temperamento que sufría el individuo.

Uno de los máximos exponentes de este paradigma lo encontramos en España, y es el médico andaluz Huarte de San Juan. Su obra, *Examen de ingenios para las ciencias*³⁰², escrito en el siglo XVI (primera edición en 1575) supone uno de los escritos más relevantes de la literatura filosófica y médica española, alcanzando una notoriedad enorme en su época, realizándose numerosas reediciones del mismo no solo en castellano, sino en otros idiomas como francés, inglés o alemán. La cuestión es que este tratado tiene como principal fuente de saber a Galeno. Pero, en cierta medida, añade novedades. Principalmente, el texto no es un mero texto médico³⁰³: su principal finalidad es poner este conocimiento *clínico* al servicio de la política, señalando una suerte de restauración del cuerpo social a partir de la recta distribución de las artes

302 Huarte de San Juan (1989) *Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra.

303 «Traducido a todas las lenguas europeas (Lessing haría una versión en alemán), este libro no debe su éxito a la exposición de una psicología diferente, sino a la afirmación del derecho que posee la “ciencia” para, en bien del Estado, lanzar la mirada hacia materias que no tomarían sino mucho después su nombre moderno: psicodiagnóstico, orientación profesional, eugenesia.» en: Starobinski, J. (2016) p. 193.

según los caracteres e ingenios. Igualmente, dentro de la tradición de Galeno, y más aferrado a su paradigma, se encuentra el doctor Andrés Vázquez, que publicó en 1585 un libro dedicado a la melancolía en el que, además, criticaba algunas tesis de Huarte de San Juan³⁰⁴, como por ejemplo el hecho de que Huarte de San Juan le reconociera, en sintonía con el problema XXX de Aristóteles, cualidades positivas a la afección melancólica.

Cabe señalar que el paradigma de Galeno no era el único y que hubo una suerte de interpretación del mismo por parte de la medicina metodista árabe³⁰⁵. La cuestión es que era la teoría de los humores de Galeno la que fue dominante y a partir de la cual se realizaba la interpretación del mal de la melancolía. Ya fuera considerada como consecuencia de una cantidad excesiva de humor negro o referida a problemas de adustión o temperamento, así como si se trataba de cuestiones referidas a la posibilidad de que la melancolía pudiera suponer una afinación y desarrollo de ciertas capacidades, o si estas experiencias tuvieran que ver con posesión demoníaca (Velásquez vs. Huarte), el marco de explicación lo proveía el médico griego que, en numerosos casos, casi todos, era citado e interpretado como autoridad indiscutible por encima incluso de una atenta mirada empírica.

Pero la historia de la melancolía es una historia que no se limita a la medicina. La historia de esta enfermedad se encuentra íntimamente ligada a la historia del cristianismo y del pecado. Le debemos a Agamben³⁰⁶ un lúcido estudio en el que se puede rastrear la relación entre la *acedia* y la *tristitia* y su relación con los pecados capitales. La cuestión es que, lejos de limitarse a un hecho médico, la melancolía traspasa esas fronteras y termina por generar un tipo o modelo que se refiere a un modo de ver la existencia y de habitar en el mundo. Podríamos decir, con Echeverría, que se refiere a una suerte de *ethos*, o, más bien, otro modo de denominar al *ethos* barroco sería como *ethos* melancólico.

304 Esta discusión se encuentra estudiada con detalle por el antropólogo Roger Bartra: Bartra, R. (2001) *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama. pp. 19-112. y pp. 200 y ss. El texto del médico que realiza la crítica a Huarte, el doctor Andrés Velásquez, titulado *Libro de la melancolía* (1585) se encuentra editado en otra obra de Bartra, cuya primera parte coincide con la aquí anotada: Bartra, R. (1989) *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. Mexico: Universidad Iberoamericana. pp. 255-372.

305 Bratra, R. (2001) pp. 208-210.

306 Agamben, G. (2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pre-Textos.

¿Cuáles son los síntomas por los que se reconoce este mal? En términos actuales, la melancolía está más delimitada, referida a la tristeza y al duelo³⁰⁷, a la actual enfermedad mental denominada como *depresión*, que en el Barroco. En el Barroco, la melancolía podía resultar en una suerte de cajón de sastre en el que se podía introducir casi cualquier tipo de desorden considerado como desorden mental. Aun así, los rasgos de la tristeza, la desgana, la indiferencia, el excesivo gusto por la soledad y por el estudio, eran todos considerados síntomas del temperamento atrabiliario, junto con otros más extremos como el delirio, la agresividad, la licantropía, el gusto nocturno por los cementerios, etc. Pero son los primeros que hemos señalado los que se mantienen y conforman la matriz de la concepción cultural o, podríamos decir, simbólica de la melancolía.

Este sujeto melancólico se caracteriza por una pérdida de sentido de lo que le rodea. El mundo ha dejado de tener consistencia para él y, por tanto, toda acción en él ejercida lleva el sello de lo perecedero y de lo absurdo. La única acción que este sujeto puede llevar a cabo es la reflexión constante. Lo veíamos anteriormente con Benjamin, el modo en que el sujeto melancólico es un sujeto cuyo espacio propio era la biblioteca, el libro, el constante rumiar del significante muerto impreso en busca de un sentido que siempre ya se encuentra diferido, perdido, en un mundo que evita, a toda costa, tocar. Y esta experiencia del mundo, es una experiencia que se puede señalar como particular de momentos de crisis general. Así, no es de extrañar que sea el Barroco en el momento en el que comienzan a aflorar numerosos tratados sobre el tema. Autores como Burton³⁰⁸,

307 “Duelo y melancolía” y “Sobre la transitoriedad” en Freud, S. (1995) *Obras completas*. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu.

Actualmente, uno de los principales estudiosos de la melancolía es el psiquiatra Fernando Colina, autor de numerosos escritos acerca de patologías mentales y que es relevante citar por el hecho de que su investigación salta los marcos de lo meramente clínico, enfrentándose a los paradigmas positivistas hegemónicos en la actualidad y estudiando la problemática de la patología mental desde perspectivas que introducen como saberes indispensables los saberes humanistas como la filosofía, la literatura o el psicoanálisis. Entre sus escritos, ha sido de gran ayuda para este trabajo: Colina, F. (2011) *Melancolía y paranoia*. Madrid: Síntesis.

308 La gran enciclopedia de la melancolía pertenece a Robert Burton. Y lo interesante sobre él no se refiere solo al contenido médico o histórico de su libro, sino precisamente a que el modo en que está escrito, especialmente el prólogo, juega con todas las características de la melancolía en el modo mismo en que el autor se presenta ya de primeras con un texto extravagante y teatral en el que su propia identidad queda velada tras el pseudónimo de otro personaje clásico en el tema de la melancolía como es Demócrito. Burton, R. (2001) *Anatomy of Melancholy*. New York: The New York Review of Books. Hay traducción castellana de la obra completa, en tres volúmenes, por la Asociación Española de Neuropsiquiatría y también en castellano, una edición antológica: Burton, R. (2015) *Anatomía de la melancolía (selección)*. Madrid:

Bright, Du Laurens, Ferrand y Velásquez, así como Montaigne³⁰⁹ y literatos como Shakespeare³¹⁰ o Lope de Vega, tratarán con cierta atención el tema de la atrabilis. De hecho, la potencia de la melancolía como mal generalizado en el Barroco afectará especialmente a las *clases* más altas de la sociedad. Hay que recordar que la melancolía está muy ligada al estudio intenso y a la soledad, por tanto los monasterios serán un lugar especial donde la bilis negra encontrará de quién *adueñarse*. E, igualmente, la Corte³¹¹, devenida mero espacio de intrigas, como también señalaba Benjamin, no podrá escapar a la nefasta influencia de ese *demonio del mediodía* que cubrirá con su sombra a reyes como Felipe II o validos y personajes tan relevantes de la política española de la época como el Conde Duque de Olivares.

Finalmente, cabe señalar que la filosofía y la melancolía se encuentran muy unidas desde sus inicios, si recordamos la ya citada historia acerca de las figuras de Demócrito y Heráclito y de cómo ellas se vuelven un vehículo simbólico preeminente para ilustrar ese rostro jánico de la melancolía que, bien llora por los males del mundo, como Heráclito, bien se ríe de ellos como Demócrito, pero que, en cualquier caso, más que eso no puede hacer.

1.7. Conclusiones

El examen de las diferentes propuestas de estos autores nos ha permitido ilustrar, desde distintas disciplinas, la tesis de que, en efecto, el periodo tratado posee una cierta particularidad. El siglo XVII se presenta así al investigador como un siglo dominado por un sentimiento profundo de crisis y desasosiego. Dicho sentimiento de crisis cabe interpretarlo desde distintos puntos de vista. Así, con Sarduy, los cambios producidos en la cosmología se harían eco en el resto de las manifestaciones del periodo. Su propuesta se centra en el modo en que el Barroco abre la posibilidad a una nueva concepción de la realidad en la que el paradigma estático y centralista del Renacimiento daría paso a un

Alianza.

309 Quien dijo emprender sus *ensayos* debido, precisamente, a un humor melancólico. Montaigne (2016) *Ensayos*. Madrid: Cátedra.

310 Imprescindible para relación de la melancolía con la escritura: Starobinsky, J. (2016) *La tinta de la melancolía*. Mexico: FCE.

311 Sobre la concepción que de la Corte y de las consecuencias que produce a una persona el haber pasado por ella, cabe citar: Fray Antonio de Guevara (1915) *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*. Madrid: La letura.

nuevo paradigma mucho más dinámico, más plural. En Sarduy encontramos un amplio espacio de sugerencias que, si bien deja de lado otras cuestiones de índole socio-política, nos permite observar el modo en que los cambios producidos a nivel de la comprensión del mundo afectan al resto de producciones de los hombres en un tiempo concreto. Pero la selección del orden de las razones puede ser otra. En Echeverría no se trata la cuestión cosmológica, sino que se deriva toda la interpretación del Barroco como una posible reacción ante el orden capitalista del mundo. Inmersos en el capitalismo, los hombres tienen diversas maneras de afrontarlo según se conjuguen los ejes de aceptación y rechazo con los de acción o pasividad. El Barroco, presentado como un *ethos* particular del *ethos* moderno (capitalista), sería un modo entre otros de generar posibilidades de existencia dentro del espacio ya dado de la Modernidad. Además, sería un modo de configuración en principio repetible aunque su manifestación más profunda se diera en el siglo XVII, muy en sintonía con la interpretación dorsiana, según la cual el Barroco es un *eón*, una categoría transhistórica que entra en estadios de mayor o menor actividad y siempre enfrentada a un *eón* de lo clásico. Esta contraposición es la contraposición en la que el Barroco juega la baza del dinamismo frente a lo extático, del *vuelo* frente al *peso*. Con D'Ors, esta categoría atraviesa así tanto la historia como todas y cada una de sus posibles producciones.

Por otra parte, teniendo en cuenta que el orden de las razones pueda provenir de la configuración social, política y económica, Maravall realiza una interpretación en la que el Barroco, entendido como cultura, es eminentemente un dispositivo de poder y de control. Lo que pudieran decir en sus escritos los autores de la época, ya fuera en defensa del régimen o como crítica, se entenderían meramente como el vehículo efectivo de un conflicto ideológico. Además, en Maravall, la cuestión de la existencia de una filosofía (al igual que un arte, una política, etc.) barroca, se vuelve problemática. Aquí nos queremos hacer cargo por su perspicacia, extremadamente útil a nuestro propósito, de la crítica realizada por Pedro Lomba Falcón³¹² a la propuesta maravaliana. Para Maravall no cabe el concepto de una filosofía eminentemente barroca, pues se consideran productos filosóficos del periodo todas las propuestas sistemáticas del

312 Lomba Falcón, P. (2010). *De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en El Crítico de Gracián*. Res pública, nº 24. Madrid. pp. 137-168.

racionalismo: Descartes, Berkeley, Spinoza y Leibniz. Al tratarse de una filosofía con las características de sistemática y racionalista, chocaría de lleno con las categorías barrocas, que son precisamente las contrarias. Así, la filosofía que se da en el periodo Barroco deviene una filosofía antibarroca, una filosofía moderna. Pero es que cabe encontrar las manifestaciones filosóficas de ese periodo en otros lugares que no sean, por necesidad, las propuestas sistemáticas o que, a ojos de la interpretación general, se erigen como explícitamente tales, es decir, filosóficas. Así, el profesor Lomba encuentra que en un texto como *El Criticón* de Baltasar Gracián, texto que en principio se puede considerar meramente “literario”, se aprecia una propuesta y un diagnóstico tan legítimos como los producidos por la filosofía sistemática y racional del periodo, pero que por su modo de afrontar la cuestión ontológica de fondo y en lo que se refiere a su contenido y a su forma, este discurso “literario” se nos aparecería como eminentemente barroco. Una ontología, con un cierto carácter nihilista por melancólica, del XVII podría ser entonces abarcada tanto en su producción explícitamente filosófica como en otro tipo de producciones que, sin presentarse con esa etiqueta, ofrecen igualmente un diagnóstico y un modo de configuración del momento vivido. Esto, bajo la interpretación del profesor Lomba, no ha podido ser visto por Maravall al pretender realizar un análisis del Barroco como categoría histórica demasiado general y demasiado abstracta que ocupa un periodo de tiempo determinado sin atender a las diferencias morfológicas o de estilo que se dan en el mismo. La desatención a las herramientas interpretativas que puede ofrecer, por ejemplo, la historiografía del arte, lleva a la imposibilidad de poder determinar con más precisión la relación entre los fenómenos que se dan en un periodo histórico, tal como hemos visto que sucede con Maravall en el caso de la filosofía del Barroco.

Es patente que, desde diferentes puntos de vista e incluso desde diferentes filosofías de la historia, el Barroco se muestra a los ojos del investigador como un periodo en la historia de Occidente en el que se produce una crisis de máxima profundidad. Esta crisis genera una ontología de marcado carácter, a nuestros ojos, nihilista, obligando así a todas sus producciones a pasar por el rasero de la pérdida del sentido y la confusión. La imposibilidad de encontrar espacios de seguridad obligará a generar una serie de soluciones, ya sean estas activas, con afán de encontrar una salida o

pasivas y meramente fatalistas, que siempre serán vicarias de este fondo de imposibilidad. Tanto el Barroco de las luces como el Barroco de las sombras dependen de un momento en la historia en el que la inestabilidad y el desorden son las características principales³¹³.

Finalmente, hemos querido detenernos en la cuestión de la melancolía para observar que, traspasando los límites meramente clínicos y atendiendo al interés que sobre ella recae en el Barroco, teniendo en cuenta la variedad de tratados sobre el tema, la melancolía puede ser considerada como algo más que una mera enfermedad o afección. Los síntomas atrabiliarios coinciden con el malestar que producen las situaciones de pérdida, descontrol, desajuste o luto, pero no se limita a una simple tristeza o a una mera acedia. La melancolía es el hecho mismo de no poder escapar a esa tristeza o acedia. Es la incapacidad misma de superar el estado de luto. Más allá de las características singulares y de los tipos específicos de melancolía, ya que esta *se dice de muchas maneras*, lo que sí se puede asegurar es que el melancólico es un sujeto con una vivencia puramente atómica que no le permite la conexión significativa con el mundo entorno. Así, la melancolía se puede considerar como una figura existencial que atraviesa la historia cual *eón* dorsiano, si bien sus momentos de auge los encontramos, precisamente, en las épocas de más marcada crisis³¹⁴. Roger Bartra, en la línea de arrancar la melancolía de su espacio meramente clínico o moral, señala la posibilidad de entenderla como una estructura de mediación sin la cual no podríamos siquiera comprender la figura del sujeto moderno³¹⁵. Sin entrar en hasta qué punto podamos estar de acuerdo o no con Bartra, sí nos sirve para señalar que la cuestión de la melancolía rebasa el que en principio podría considerarse su ámbito propio.

313 Parker, G. (2013) *El siglo maldito. Climas, guerras y catástrofes en el siglo XVII*. Madrid: Planeta.

314 Hay que recordar el modo en que Benjamin considera a Baudelaire como un melancólico. Inevitablemente, establece una relación directa entre los alegoristas del Barroco alemán y el poeta francés, considerándolos a todos como figuras de la melancolía. Los alegoristas barrocos escapaban de ella por medio de la fe y la alegoría, y Baudelaire, al que todo le acontecía como alegorías, encontraba como única vía de escape la ira. En ambos casos nos encontramos con la misma figura del melancólico que ante la falta de sentido de la realidad, solo puede sostenerse en ella alegorizándola y, si le falta la fe, destruyéndola.

315 Bartra, R. (2001) pp. 197 y ss. Especialmente a partir de la página 213, donde aplica a la melancolía la teoría de sistemas de Niklas Luhmann.

2. RENÉ GIRARD: VIOLENCIA Y CULTURA³¹⁶

Hemos comenzado esta segunda parte de la tesis señalando la importancia que la cuestión de la crisis y la contradicción tenían en el momento histórico en el que Gracián realiza su obra. *El Criticón* es un escrito atravesado por el caos y la violencia, y entendemos que este rasgo no es un mero capricho del autor, sino que también obedece al hecho de que, como todas las grandes obras, está levantando acta de su propio presente. Pero *El Criticón* no solo es una obra que exprese o ilustre, en un sentido explicativo o incluso fenomenológico, la realidad en la que se encuentra inmersa. *El Criticón* también realiza una apuesta sobre esa realidad que narra: toma una cierta posición, una cierta distancia, con respecto a los elementos más relevantes de ese momento histórico al que se está refiriendo. Esta obra juzga de un modo las cosas y, en consecuencia, las asimila de una manera concreta. Es en ese punto donde el Gracián fenomenólogo deja paso a un Gracián moralista que realiza una afilada y afinada crítica de su mundo. Y este Gracián moralista se cifra fundamentalmente, a mi entender, en el modo en que enfrenta la violencia con la que se encuentra, lo que le lleva a definir un cierto proyecto político que puede ser analizado y comparado con otros proyectos de la misma índole y que son contemporáneos suyos.

Uno de los autores que más atención ha prestado a la cuestión de la violencia y las implicaciones políticas y culturales que tiene según se realice o no una gestión de la misma es René Girard. De sus estudios nos vamos a servir para mostrar la importancia que esta gestión implica en el ámbito de la construcción social y así iluminar que clase o tipo de proyecto político subyace a un texto como *El Criticón*. Por otra parte, Girard denuncia el hecho de que esta cuestión ha sido pasada por alto en numerosos estudios sobre antropología; igualmente, haciéndome eco de esta crítica, sugiero, como he indicado antes, que también en los estudios sobre *El Criticón* esta cuestión ha sido pasada por alto y dada por supuesta en la mayoría de los casos.

³¹⁶ René Girard es, probablemente, uno de los autores más prolíficos de los dos últimos siglos. Su producción literaria es amplísima, abarcando todo tipo de temáticas e intereses. Por lo que se refiere a la cuestión de la violencia, sus obras más interesantes y de las que se puede sacar el mayor provecho, y que son en las que se ha centrado nuestro análisis, son: Girard, R. (2016A) *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama; (1986) *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama; (2016B) *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.

El análisis de Girard acerca de la violencia y su estatuto o implicación en el desarrollo de la cultura, desde los inicios de la misma, se enmarca en una crítica hacia el estructuralismo y hacia todo tipo de análisis acerca del hombre, ya sea de carácter antropológico, sociológico, filosófico e incluso psicoanalítico³¹⁷, que haya pretendido hacerse cargo de su objeto obviando, encubriendo o no prestando atención a la importancia de un elemento tal como es el de la violencia.

Por otro lado, Girard emprende su estudio inmerso en una suerte de concepto de filosofía de la *diferencia* que reconoce que, es precisamente al abrigo de la destrucción de las diferencias lo que genera todo un movimiento *mimético* que desemboca, de manera inevitable, en la violencia: lo que produce la enemistad no es precisamente el reconocimiento de lo que me diferencia del otro, sino el desorden que instaura la borradura total de lo que no nos hace iguales.

Así, desde su teoría del *deseo mimético*, Girard desarrolla toda una analítica antropológica que encuentra en la interpretación de mitos, tragedias, textos literarios y filosóficos, etc. una enorme cantera a partir de la cual demostrar la hipótesis que guía todo su trabajo, a saber: que la violencia forma parte intrínseca del ser humano y que es en su comprensión y en su gestión en donde se juega, y se ha jugado siempre, el porvenir de la realización de la cultura. Además, esta violencia se encuentra indisolublemente unida a lo religioso. Girard criticará una época (la suya y nuestra) que ha tendido sistemáticamente a ignorar lo religioso del mismo modo que a esconder bajo la alfombra la desagradable cuestión de la violencia. A ojos de Girard, esta época no se ha dado cuenta de la unión que se juega en los dos ámbitos. Girard encuentra que la religión ha sido siempre el lugar en el que la violencia ha encontrado su justificación y por tanto, ha encontrado un espacio desahogado en el que poder ser gestionada. Y es que la religión ha funcionado como resorte encubridor de la realidad del sinsentido de la violencia desde tiempos inmemoriales³¹⁸.

317 Aunque estas críticas se encuentran repartidas en general a lo largo de los trabajos citados, cabe señalar dos capítulos de *La violencia y lo sagrado*: Girard, R. (2016A) pp. 182-267.

318 Esta cuestión ocupará la segunda mitad del *Chivo expiatorio*. Solo con el Nuevo Testamento cristiano, se realiza un giro por el cual la denuncia de la injusticia de la violencia alcanza una radicalidad y una sinceridad insospechadas hasta el momento.

2.1. Teoría del deseo mimético³¹⁹

Del mismo modo que la cuestión de la violencia, Girard afirmará que el concepto de *mimesis* sufre, desde sus inicios en las obras de Platón y especialmente desde la *Poética* de Aristóteles, una suerte de mutilación. De los tipos de conducta humana sujetos a imitación, uno especialmente nunca se tuvo en cuenta, a saber: el deseo. Y es en el deseo en el que podemos encontrar el modo en que la imitación desemboca en violencia.

Según el análisis de Girard, el deseo nunca es propio del sujeto. El deseo es siempre diferido con respecto al sujeto que desea. Y esto es así porque todo deseo es *mimesis*, imitación. La cuestión de la discordia reside en el hecho de que cuando un sujeto desea lo que otro, su focalización en el mismo objeto de deseo termina por generar la disputa entre ambos sujetos. El movimiento propio de esta suerte de “discordancia en la concordancia” termina por suprimir realmente, del primer plano, el objeto de deseo y desemboca en la mera rivalidad con el otro. Así lo explica Girard a propósito de la literatura de Dostoievski:

En Dostoievski, el deseo no tiene un objeto original o privilegiado. Este es un punto primario y fundamental que lo separa de Freud. El deseo elige sus objetos a través de la mediación de un modelo; es el deseo de *otro* y por *otro*, el cual es, ello no obstante, idéntico a un furioso anhelo de hacer que todas las cosas giren alrededor de uno. El deseo está esencialmente dividido entre el yo y el otro, quien aparece cada vez más poderoso, más autónomo que el yo. [...] El deseo es siempre una imitación de otro deseo, deseo por el mismo objeto y, por lo tanto, una fuente inagotable de conflictos y rivalidades. Cuanto más se transforma el modelo en un obstáculo tanto más tiende el deseo a transformar los obstáculos en modelos³²⁰.

La encarnación o justificación de su teoría del deseo mimético la encontrará Girard, como ya señala el párrafo citado, en textos de carácter literario³²¹. Como él mismo afirma, no son textos pertenecientes a un mismo orden o a una misma época, teniendo en común entre ellos el único hecho de que sí son todos grandes monumentos

319 Aunque la teoría del deseo mimético es una constante dispersada por los trabajos de Girard, una buena síntesis de la misma se encuentra en la *Introducción a Literatura, mimesis y antropología*: Girard, R. (2016B) pp. 9-17.

320 Girard, R. (2016B) p. 54.

321 Pertenecientes a autores como Dante, Albert Camus, Dostoievski, Nietzsche, etc.

de la literatura universal.

Estos textos le parecen relevantes a Girard porque encuentra que muestran, de manera clara y desnuda, la conducta humana, siendo así una fuente inagotable para todo aquel que pretenda tener alguna clase de conocimiento del hombre. La consideración de la mimesis en la literatura no reside tanto, para el autor francés, en que las obras sean copia de algo así como la realidad y esa haya sido su función desde siempre. Para Girard, si los grandes monumentos de la literatura, especialmente novelas y dramas, pueden ser considerados como ciertamente miméticos, es precisamente porque «pintan las relaciones humanas y el deseo humano como miméticos, e implícitamente por lo menos -y a veces hasta explícitamente, como en el *Troilo y Cressida* de Shakespeare- tornan a introducir en sus llamadas fricciones la dimensión conflictiva siempre eliminada de las definiciones teóricas de esta “facultad”»³²². Más adelante tendremos tiempo de comprobar hasta qué punto *El Crítico* es un texto que, por la manera en que ilustra el espacio de las relaciones humanas, se podría ajustar sin conflicto a esa colección de textos que ha Girard le resultan de tanta importancia, incluso desde una perspectiva antropológica.

2.2. El chivo expiatorio: mimesis, violencia y sociedad

En las líneas anteriores hemos visto la teoría del deseo mimético desde una perspectiva general o, en cierto modo estructural, que podría resumirse en la afirmación de que todo deseo es mimético. Pero lo que más nos interesa subrayar ahora mismo es que una afirmación tan simple es, precisamente, el germen de la concepción de la cultura que tiene René Girard y que se desarrolla al abrigo de las implicaciones que de una proposición tal se pueden seguir.

Será en sus trabajos *La violencia y lo sagrado* y *El chivo expiatorio* en los que Girard expone cómo a partir del concepto de igualdad, y la consecuente crisis que ésta genera, se produce una suerte de violencia que, en su proceso de gestión y control por parte de los hombres, desemboca en el movimiento propio del despliegue de la cultura y la historia. La violencia será entonces, a ojos de Girard, el fundamento de la sociedad, la piedra de toque en la que se juega la posibilidad de la misma. Así, su crítica se focaliza

322 Girard, R (2016B) p. 11.

en aquellos autores que pretenden ignorar este componente tan esencial por lo que hace al propio desarrollo de la humanidad y sus diferentes formas de organización y convivencia. La violencia es un mal endémico y un peligro constante para la estabilidad de todos y cada uno de los modos en los que el ser humano puede intentar organizarse. El análisis de los mitos y los rituales, que son parte de los *objetos* más antiguos a los que podemos apelar a la hora de intentar conocer nuestros orígenes (y de este modo, nuestro propio presente), le permite a Girard dar cuenta de que estos mismos son los testimonios más relevantes por medio de los cuales se nos revela una verdad que, incluso intentando ser velada en ellos, se nos hace patente, a saber: que nuestro propio origen es deudor de la violencia más extrema. Afirmación esta de la que no se encontrará alejado Gracián, pues veremos cómo la violencia y la conformación social aparecen indisolublemente ligadas en *El Criticón*, llegándose a entender en una correlación en la que no se sabe realmente cuál conforma a cuál, difuminándose el límite que las diferenciaría.

2.2.1 Mitos, ritos y tragedias: la violencia encubierta

Los mitos son un espacio privilegiado en el que interrogar por los fundamentos de una sociedad dada. Es en sus mitos donde las sociedades exorcizan sus fantasmas, justifican a sus héroes, organizan su espacio y establecen su código ético. Así, los mitos remiten siempre a los orígenes y a las cuestiones más esenciales: el origen del mundo, el origen del hombre, el origen del conocimiento, etc. René Girard le prestará una atención especial a estos relatos precisamente porque en ellos es en donde se puede encontrar el sentido fundamental con el que ha dotado una sociedad dada a su propia existencia.

Es en el análisis de los mitos que Girard se da cuenta de la carga de violencia que en ellos aparece y que, bajo la atenta mirada de muchos otros antropólogos, ha pasado desapercibida. Especialmente, Girard denunciará que la antropología estructural, con Levi-Strauss a la cabeza, así como otros estudios antropológicos (referidos a Herbert y Mauss, por ejemplo) han ignorado sistemáticamente cuestiones de contenido esenciales en su análisis de los mitos, señalando que los episodios de sacrificio o violencia son meramente “falsos”. Así Girard encuentra que si hay una pauta general o “estructural” en la inmensa mayoría de los mitos que la historia nos ha legado es, precisamente, el

hecho de que en ellos se dan siempre estos episodios de violencia y que, lejos de ser falsos, apuntan a una verdad, a una realidad que en el mito acontece de manera velada. Además, esta violencia no ocurre de manera puramente accidental o anecdótica. La violencia que se narra en el mito es una violencia con una función muy precisa: es por medio de una suerte de resolución o gestión de estos episodios que el mito desemboca en una enseñanza particular como modelo de la sociedad en la que está dado. Consecuentemente, en el mito se puede rastrear una suerte de violencia esencial basada en lo que Girard denomina como la cuestión del chivo expiatorio

No nos vamos a detener en un análisis exhaustivo de esta cuestión, nos basta con señalar que, para Girard, en los mitos se relata el modo en que la generación de orden depende de un momento de crisis o violencia previo que se ve resuelto gracias al sacrificio de una víctima que conjura todo el mal y que consigue, en su entrega vital, reorganizar el espacio social que había caído presa de la *hybris*. Lo que más le importa señalar aquí a Girard es que, en base al análisis de relatos posteriores basados en los mitos, en el análisis por ejemplo de las tragedias griegas, se puede observar que en el propio mito se juega una suerte de veladura por la cual existe una justificación o incluso una atenuación de una violencia originaria que se relata de una manera, digamos, digerible. El mito narra los orígenes, pero ciertamente los hace pasar por una suerte de *maquillaje* (podríamos decir con el psicoanálisis, una suerte de *represión*) que intenta ocultar su desagradable origen.

Este momento de violencia generalizada³²³, de desorden total en el que todos y cada uno de los sujetos se encuentran en profunda enemistad es denominado por Girard el momento de la *crisis sacrificial*³²⁴. Esta crisis específica enlaza con la teoría mimética del deseo: el momento de la disolución de las diferencias, de la cancelación de las jerarquías o regulaciones, es el momento de la mimesis absoluta. Del mismo modo que según la teoría mimética, el deseo convertía en enemigos a dos sujetos³²⁵ al reducirlos a iguales y suprimir sus diferencias con respecto al objeto de deseo (o, más bien, en tanto que uno deseaba por medio del otro), así la *crisis sacrificial* se entendería como la

323 Hay que recordar aquí la influencia que sobre las investigaciones de Girard ejerció *Masa y poder* de Elias Canetti. Canetti, E. (2016) *Masa y poder*. Madrid: Alianza.

324 Girard, R. (2016A) pp. 49-79.

325 Sobre la cuestión del *doble*: Girard, R. (2016) pp.

generalización de esa situación mimética concreta.

Esta *crisis* encuentra su momento de encarnación en el rito. El rito es a ojos de Girard la herramienta o proceso por medio del cual se rememora esa violencia originaria y se exorciza. En el rito se realiza una representación de la crisis sacrificial y de su solución por medio de la víctima propiciatoria o chivo expiatorio. Así, la recurrencia del ritual sirve, precisamente, para canalizar las emociones entre los individuos sociales y *sublimarlas* en la dirección adecuada. El rito le recuerda al individuo (y al conjunto de la sociedad) la posibilidad de enquistación de la violencia, recordándole así el capítulo de la crisis originaria y la necesidad de evitarla a cualquier precio. Y ese precio es, de hecho, el sacrificio de un inocente que, tras su asesinato a manos de la masa, pasa a ser considerado como divinidad. El chivo expiatorio cumple así dos papeles en principio contradictorios: el de enemigo y el de Dios. Dos papeles contradictorios cuando no se atiende a la lógica bajo la cual acontece. Esa víctima, elegida al azar, es sobre quien recae el odio y la violencia que anteriormente se encontraba sin ninguna sujeción, restableciendo de esta manera la paz y la vuelta a la vida en común sin enemistad. Así, aquel que es el justificante de la violencia es a su vez su supresión.

Para Girard, esta lógica es la lógica que subyace bajo todos los mitos y los ritos³²⁶: la lógica de la *crisis sacrificial* y el chivo expiatorio. Como es obvio, el relato mítico pretende suspender el momento de la verdad. El mito no es el espacio en el cual se pueda poner de manifiesto que el origen de una sociedad o cultura tiene que ver con la violencia. Y menos aún el espacio donde reconocer que la solución a esa crisis tiene que ver con el sacrificio de un inocente. El problema de la violencia no reside tanto en que la crisis sacrificial sea en sí una situación violenta, sino más bien en el hecho de que dirigir todas las enemistades en una sola dirección y solucionarlas por medio del sacrificio de un inocente es lo auténticamente violento y de lo que quiere escapar todo relato mítico. Igualmente, el relato que se narra en las tragedias³²⁷, aunque muestra más desnudamente la verdad de la violencia del sacrificio, no termina por desvelarlo del todo. En última instancia, la función, consciente o no, de estas narraciones es la de construir historia precisamente desde la veladura del origen y la verdad.

326 Girard, R. (2016A) pp. 100-131.

327 Por ejemplo, *Edipo rey* de Sófocles: Girard, R. (2016A) pp. 79-100; *Las Bacantes* de Eurípides: Girard, R. (2016A) pp. 131-155;

Así, nos hacemos eco de esta advertencia que nos da Girard, a la hora de acercarnos a *El Criticón*, pues su exposición de la violencia, y especialmente por la relación de esta con el ámbito de lo social, nos parece lo suficientemente explícita y relevante como para no pasarla por alto. Veremos que los componentes míticos en *El Criticón* no obedecen solo a la definición que da Girard, pero sí podremos observar que, en cierto sentido, se cumplen algunas características en el texto de Gracián que permiten que pueda ser analizado con la ayuda de los análisis del filósofo francés.

2.3. Estereotipo y violencia

Comentábamos al principio de este punto sobre Girard que su análisis no se redujo al de los mitos y los ritos de diferentes sociedades. Su análisis se extendía, realmente, a todo tipo de texto en el que apareciese de alguna manera narrado algún capítulo referido a la violencia. Igualmente, también es tomado en consideración cualquier texto en el que se pueda rastrear la teoría del deseo mimético que, como comentábamos, se solía encontrar fielmente ilustrada en textos de carácter literario, reconocidos textos de la historia de la literatura universal. Pero, obviamente, no todo texto vale a la hora de ser estudiado desde los presupuestos de Girard.

En el segundo capítulo de *El chivo expiatorio*, “Los estereotipos de la persecución”³²⁸, Girard analiza las características básicas que pueden hacer que un texto sea considerado un *texto de persecución*, es decir, un texto que narre la experiencia de la violencia desde el paradigma de la víctima propiciatoria que hemos visto anteriormente. Estas características, denominadas *estereotipos*, serán: a) la crisis, b) la acusación y c) la víctima. Veámoslas con algo más de detención.

a) *La descripción de una crisis social o cultural, o sea de una indiferenciación generalizada*. Las crisis que desencadenan las persecuciones colectivas pueden tener distintos tipos de causas, ya sean estas internas o externas a la sociedad dada. Pero la cuestión principal es que esta crisis es vivida de manera global y como una pérdida radical de lo social y de las reglas las diferencias que regulan y definen los órdenes culturales, enfrentando a los hombres entre sí en una «mala reciprocidad». Es el hundimiento de las instituciones lo que al borrar las diferencias jerárquicas y

328 Girard, R. (1986) pp. 21-34.

funcionales genera un espacio de una igualdad tan monótona como monstruosa. Esta experiencia del cese de las diferencias se corresponderá además con una situación real dada en el plano de las relaciones humanas. Pero hay que señalar que este hecho no hace que resulte una situación menos mítica, pues esa suerte de crisis se proyecta y absolutiza sobre el universo entero³²⁹.

b) *Los crímenes «indiferenciadores»*. Esta crisis, al afectar especialmente a lo social, tiende a ser explicada por medio de causas sociales y morales, achacándose la culpa a la sociedad entera o a ciertos individuos que puedan, por alguna razón suficiente, encarnar el origen de la crisis. Es en este punto en el que se dan las *acusaciones estereotipadas* sobre ciertos tipos de acciones que se pueden considerar como desencadenantes de la crisis. Así, en última instancia de lo que se trata es de buscar un sentido al desastre, y encontrarlo en una serie de causas concretas que actúen como causantes de la indiferenciación.

c) *La designación de los autores de esos crímenes como poseedores de signos de selección victimaria: marcas paradójicas de diferenciación*. Los culpables, como veíamos en el segundo estereotipo de la persecución, cumplen algunas características suficientes que les permitan encarnar la acusación de culpabilidad. En el límite, «todas las cualidades extremas atraen, de vez en cuando, las iras colectivas». Ya sea extremos como la riqueza o la pobreza, la belleza o la fealdad, el éxito o el fracaso, etc. jugarán el papel de razón suficiente para investir a un grupo minoritario de individuos como causantes de la crisis. La cuestión clave es que se juega una suerte de diferenciación negativa (recordemos que era precisamente la falta de diferenciación el origen de la violencia global) como justificación de la culpabilidad. Y es que la diferenciación que lo es, pero al margen del sistema, nunca puede ser permitida, pues es la que muestra, precisamente, la fragilidad y la finitud del mismo. En cualquier caso, ni siquiera es un proceso de selección de los *criminales* puramente consciente: el comportamiento de la *turba* facilita y posibilita la producción de acusaciones que en el momento crítico se

329 «Se trata del terror que inspira a los hombres el eclipse de lo cultural, la confusión universal que se traduce en la aparición de la multitud: ésta coincide, finalmente, con la comunidad literalmente “desdiferenciada”, es decir, privada de todo lo que hace *diferir* a unos hombres de otros en el tiempo y en el espacio» en Girard, R. (1986) p. 25. En este párrafo se puede ver con bastante claridad lo que comentábamos más arriba sobre la influencia de *Masa y poder* de Elías Canetti en las teorías de Girard: el miedo del sujeto a la masa, al contacto con el otro, a esa situación de indiferenciación que cuando se da es síntoma de algo negativo y violento. Se puede ver al respecto *La masa* en: Canetti, E. (2016) pp. 13-130.

entienden como perfectamente fundamentadas.

Finalmente, con respecto a estos estereotipos de la persecución, Girard apunta que son indisociables y que, además, de manera indisociable se expresan en las mayorías de las lenguas: *crisis*, *crimen*, *criterio*, *crítica*... vienen de la misma raíz, *krino*, que no solo significa juzgar o distinguir, sino también acusar y condenar. Pero lo más interesante de esta suerte de clasificación de las características de una narración de carácter persecutorio aparece cuando Girard se pregunta qué es un mito. Y es en la respuesta a esta pregunta en donde podemos ver el auténtico papel que estos estereotipos juegan en los relatos.

Los estereotipos analizados, añadiendo un cuarto que sería la violencia misma ejercida sobre la víctima, suponen algo así como una estructura de carácter universal que podemos encontrar en narraciones de todas las culturas repartidas por el globo. Y esto implica que también se puede encontrar entonces en los mitos. Así, los mitos no dejan de ser también relatos sobre la violencia y la persecución. No siempre encontramos todos los estereotipos en un mismo relato, incluso con que solo encontremos dos de ellos, podemos decir que nos encontramos ante un relato de persecución. Es a lo largo de este tercer capítulo, *¿Qué es un mito?*³³⁰, que Girard demostrará que en los mitos, centrándose en el mito de Edipo, también aparece la persecución y la víctima propiciatoria.

2.4. Conclusiones

Los estudios de René Girard nos confrontan con una hipótesis poco edificante: la violencia, lejos de aparecer como una causa ajena y externa al hombre, se resuelve en una constante que lo acompaña como su sombra. Es más, no solo lo acompaña, sino que juega un papel fundamental en el origen mismo de la sociedad y la cultura. Así, todo relato que quiera narrar algo acerca del ser humano y de su condición y conducta siempre aparecerá empañado, si no se engaña a sí mismo, por la violencia. Aunque aparezca de manera ficticia o fantástica, y aunque no podamos señalar un hecho concreto que permita localizar la epifanía de la violencia pura originaria, a través de Girard podemos dar cuenta de que, sea como fuere ese hecho concreto, en el origen fue

330 Girard, R. (1986) pp. 35-64.

siempre la violencia. Y una violencia que solo pudo ser contenida cuando se pudo canalizar en una dirección adecuada. El origen de la sociedad y la cultura aparece así determinado por la *hybris*, la indiferenciación, y una consecuente injusticia sacrificial que será, irónicamente, el principio mismo de la justicia.

Y en estos análisis juegan un papel principal los mitos, pues como hemos visto, son narraciones que construyen sociedad y sentido y que, como tal, participan de la narración de esa violencia originaria, pero de una manera muy particular, a saber: encubriéndola. Al igual que el relato persecutorio, que justifica como puede la focalización de una violencia colectiva sobre un *culpable* seleccionado para cargar en sus espaldas con todo el peso de la crisis social, el mito es una elaboración distorsionada de la historia de esa crisis y sus consecuentes violencias: la de la crisis misma, la de la persecución y, finalmente, la que se infligirá a una víctima propiciatoria y por medio de la cual se restablecerá el orden y la paz social.

Queremos entonces insistir en tres cuestiones que se pueden extraer de los análisis de Girard. Primero, que la violencia aparece como fundamento de la cultura y solo en su detección y gestión se puede jugar la baza de lo social. Por otra parte, esta violencia no es meramente irreal, sino que, aunque sea relatada de manera ficticia, refiere a un hecho objetivo, a una situación crítica real. Finalmente, hay que prestar una atención especial a las narraciones en las que se relaten hechos violentos, especialmente los referidos a crisis de carácter global, pues en ellos podemos encontrar los *estereotipos* que los convierten en relatos persecutorios y que podríamos denominar como característicamente *ideológicos*.

Como última cuestión, cabe señalar, a partir de las interpretaciones de Girard, que el concepto de “mito” puede hacerse extensivo a toda narración que participe en el juego de contar la violencia velándola y que suponga así una justificación constructora de lo social. Es decir, aunque en *El chivo expiatorio*, por ejemplo, se analizan como realidades independientes tanto el mito como el relato persecutorio, en cualquier caso ambos funcionan igual y tienen la misma finalidad. Es por esto que nos interesan los análisis de Girard a la hora de interpretar una obra como *El Crítico*.

Para empezar, el propio título ya participa de esa actividad de *krineîn* que nos abre al ámbito semántico propio de la crisis y la violencia. Por otra parte, es una de las

grandes obras de la literatura universal, caracterizada por el intento de narrar el curso mismo de la vida humana y de hacerlo con una atención y una finura remarcables por lo que se refiere al análisis del ser humano en general: en su psicología, según sus deseos y pasiones, así como en su conducta. También es un relato que pertenece a un momento histórico que, como hemos podido ver más arriba, se encuentra radicalmente atravesado por la crisis: el siglo XVII, especialmente el que se vive en la España barroca. Y este último punto es importante, pues *El Criticón* es una obra que a ojos de la mayoría de sus intérpretes se considera como representativa de la época en la que ha sido escrita. No todas las obras de una época pueden gozar del estatuto de ser ilustraciones fieles de su momento histórico, aunque ciertamente todas son hijas del mismo y un atento análisis lo puede poner de manifiesto. En cualquier caso, las hay que permiten una lectura relevante del momento histórico en el que fueron concebidas. Es este el caso de la prosa de Gracián, especialmente de *El Criticón*.

Finalmente, cabe destacar el hecho de que al menos dos estereotipos de los relatos persecutorios se dan en la novela de Gracián: el reconocimiento o descripción de la crisis social y la narración de los “crímenes indiferenciadores”, es decir, de las causas del estado de desorden y radical violencia. Pero Gracián no cierra el círculo del mito, pues no da el paso hacia la selección concreta de chivos expiatorios y su consecuente castigo y redención. Más bien, el relato de Gracián se enfrenta a los mitos y a los relatos persecutorios haciéndose cargo de que no hay solución posible al desorden, pues la culpa es originariamente humana e imposible de evitar. Así, *El Criticón* se puede integrar sin dificultad en la analítica girardiana, aunque muestra marcas diferenciales del mismo modo que veíamos con respecto a *El Criticón* y el análisis benjaminiano de los alegoristas alemanes.

3. *EL CRITICÓN* O DE CÓMO VIVIR EN EL PEOR DE LOS MUNDOS POSIBLES

Señalábamos al comienzo de esta segunda parte que *El Criticón* es un relato marcado profundamente por la violencia. En las páginas que siguen vamos a ver de qué manera la violencia es uno de sus ejes fundamentales y, por lo tanto, uno de los ejes fundamentales del desarrollo del ser humano a lo largo de su existencia según la reflexión que sobre la misma realiza Baltasar Gracián.

3.1. Critilo y Andrenio: biografía y violencia.

Recién comenzada la lectura, el encuentro entre sus protagonistas es el primer momento de violencia con el que topa el lector de *El Criticón*. Critilo llega a la playa de una isla arrastrado por la marea de un océano que ya lo daba por muerto. Y este hecho, que inmediatamente enfrenta con la muerte desde sus primeras páginas tanto al lector como a sus protagonistas, se encuentra acompañado de un discurso radicalmente pesimista acerca de la existencia. Critilo, cabe recordar, es una alegoría que viene a representar a la razón como una de las partes que conforman al ser humano visto desde una perspectiva antropológica de carácter dualista, jánico. La otra *cara* de este *hombre dividido* será la referida a la pasión, a lo que en el ser humano hay de irracional e impulsivo: Andrenio.

Es interesante observar que el *amanecer* a la razón del hombre se presente de una manera tan compleja y tan negativa. Gracián no nos invita a entender este encuentro desde una perspectiva edificante, sino desde la radicalidad de un encuentro accidental y traumático. Y hay que tener en cuenta que este será el segundo encuentro violento con el que Andrenio tendrá que lidiar, ya que, como él mismo le narra a Critilo anteriormente³³¹, se encontraba encerrado en una cueva y, al contrario que sus criadores animales, que podían salir y entrar de esa cueva a su gusto, él no podía escapar a esa oscuridad, lo que le suponía una fuente de angustia y pesar. Sabemos que al final Andrenio logrará salir de la cueva y tener un primer encuentro con el *conocimiento*³³² o,

331 Gracián, B. (2011) pp. 75 y ss. *Crisi II El gran teatro del universo*.

332 «Era el sueño -proseguía- el mismo vulgar refugio de mis penas, especial alivio de mi soledad; a él apelaba

al menos, con un primer *momento* del conocimiento que podemos denominar, muy kantianamente, como una suerte de experiencia de apertura a una sensibilidad plena que será condición previa para que pueda, posteriormente, aparecer el orden de la razón de la mano de su encuentro con Critilo. Vemos entonces que, por lo que hace a Andrenio, la violencia es una constante existencial: su nacimiento sin conocer madre, su crianza entre fieras y en una cueva y su primer despertar al mundo a modo de ruptura, de derrumbe del espacio de seguridad en el que se encontraba. Igualmente, la experiencia vital no será muy diferente para Critilo. Páginas después éste le narrará a Andrenio las vicisitudes de su existencia hasta su llegada como náufrago a la playa de la isla donde él habita. La aventura que narra Critilo es una aventura en donde la violencia y la tribulación llevan el hilo conductor³³³.

Previa a esa narración biográfica, sobre la que vamos a volver más adelante, hay una descripción de los hombres por parte de Critilo en la que ya le muestra a Andrenio algo que él ha experimentado³³⁴, y que es la vida entre sus *iguales*: «Advierte Andrenio que ya estamos entre enemigos [...] guardarte has de todos como enemigos [...] Nunca mayor peligro hemos tenido que ahora que estamos entre ellos [...] hallarás muy pocos hombres que lo sean: fieras, sí y fieros también, horribles monstruos del mundo que no tienen más que el pellejo y todo lo demás borra, y así son hombres borrados [...] la

de mi continuo tormento y a él estaba entregado una noche (aunque para mí siempre lo era) con más dulçura que otras, presagio infalible de alguna infelicidad cercana. Y así fue, pues me lo interrumpió un extraordinario ruido que parecía salir de las más profundas entrañas de aquel monte: comoviése todo él, temblando aquellas firmes paredes; bramaba el furioso viento, vomitando en tempestades por la boca de la gruta; començaron a desgajarse con horrible fragor aquellos duros peñascos y a caer con tan espantoso estruendo, que parecía quererse venir a la nada aquella gran máquina de peñas.» Gracián, B. (2011) p. 75. Poco se puede añadir para subrayar el carácter trágico con el que es narrado este episodio.

333 Esta narración se encuentra inscrita a lo largo de la *crisi* IV de la primera parte de *El Criticón*, que tiene el título ya poco optimista de *El despeñadero de la vida*. Gracián, B. (2011) pp. 97-113. Ciertamente, y como iremos viendo, los espacios de solaz a lo largo de la novela son prácticamente nulos. Por ejemplo, cuando Critilo y Andrenio se unen a la tripulación de ese barco que llega a la isla (ese barco que como hemos apuntado en la primera parte, se reconoce poblado por hombres debido al escándalo de sus gritos peor que si fueran fieras, haciéndonos ver que el encuentro del hombre con su semejante generalmente no es un encuentro en absoluto edificante) nos enfrentamos con que este momento de mediación entre la isla y el Mundo, se presenta también de una manera en extremo violenta: «Fue la navegación tan peligrosa cuan larga, pero servía de alivio la narración de sus tragedias, que ha ratos hurtados prosiguió Critilo desta suerte:» p. 104. Es cierto que este viaje tan desagradable se ve equilibrado por la gustosa conversación, aunque sea una conversación cuyo contenido no resulta especialmente grato. Gracián, en unas pocas líneas, nos ofrece una síntesis bastante clara de lo que nos iremos encontrando a lo largo de la novela (a lo largo de la existencia).

334 «tú me has contado cómo viniste al mundo; yo te diré como vengo dél, y vengo tal que aun yo mismo me desconozco; y así no te diré quién soy, sino quién era.» Gracián, B. (2011) p. 99.

próvida naturaleza privó a los hombres de las armas naturales y como a gente sospechosa los desarmó: no se fió de su malicia [...]»³³⁵, continuando el relato con una suerte de *anatomía* alegórica del hombre, muy al estilo de las anatomías que señalaba Benjamin como modos de dignificar el cuerpo en su despiece y resignificación, siendo en este caso una resignificación de índole totalmente peyorativa, una suerte de comparación con las defensas que la naturaleza ha otorgado a las fieras: lengua más afilada que las navajas de los leones, mala intención torcida como cuernos, entrañas más dañadas que las víboras, aliento más venenoso que el de los dragones, ojos más envidiosos y malévolos que los del basilisco, narices fisgonas...³³⁶ Así, el hombre tiene en sí mismo muchos más peligros que todas las fieras juntas. Además, mientras en la naturaleza el peor y único mal es la pérdida de la vida material³³⁷, en el hombre, aparte de éste, los males y peligros posibles se multiplican: «perder la honra, la paz, la hazienda, el contento, la felicidad, la conciencia y aun el alma. ¡Qué de engaños, qué de enredos, traiciones, hurtos, homicidios, adulterios, invidias, injurias, detracciones y falsedades que experimentarás entre ellos!»³³⁸. De esta manera queda el hombre descrito según la experiencia de Critilo, y es que su existencia se ha visto plagada de sucesos de ese tenor, tal y como se lo narra a Andrenio durante la travesía.

Critilo nació en el mar, algo que para él es símbolo de la inconstancia de su fortuna³³⁹. Su nacimiento es relatado entre la violencia de un tormenta, que multiplica el tormento mismo de su madre ante un embarazo ya bien penoso. Así sale Critilo al mundo «entre tantas aflicciones, presagios de mis infelizidades»³⁴⁰. Su infancia y juventud tampoco es relatada como mucho mejor, pues aunque se desarrolla en Goa (India) y entre la vida segura que le proporcionaba el buen empleo de su padre y los cuidados de su madre, él comenzó pronto a torcerse de camino entregándose a los males del dinero, el juego y los falsos amigos. Pero lo peor vendrá cuando se enrede en el laberinto del amor: «No pensaba, no hablaba, no soñaba en otra cosa que en Felisinda, que assí se llamaba mi dama, llevando ya la mitad de la felicidad en su nombre»³⁴¹. Y

335 Gracián, B. (2011) pp. 100-101.

336 Gracián, B. (2011) pp. 101-102.

337 En última instancia, esa pérdida que según Hobbes resultaba la más temible para el hombre.

338 Gracián, B. (2011) p. 102.

339 Gracián, B. (2011) p. 99.

340 Gracián, B. (2011) p. 104.

341 Gracián, B. (2011) p. 105.

así, Critilo pierde a sus padres por la pena que les causa su enamoramiento y posterior casamiento. Pero poco le durará la tranquilidad en su vida de casado. A la muerte de un hermano de su esposa, ella heredará una fortuna y los males de la riqueza azotarán al matrimonio. Aparecerán pretendientes más poderosos y ricos que él, que querrán adueñarse de Felisinda. La familia de ella, más interesada en aumentar sus bienes que en otra cosa, harán lo posible para deshacerse de Critilo e intentarán darle muerte. Critilo, avisado por su esposa, tomará la defensiva y matará a aquel que quería darle muerte, con lo que terminará en prisión, perdiéndolo todo con el pleito: «Perdí bienes, perdí amigos, que siempre corren parejas»³⁴². Para rematar su mala fortuna, los padres de Felisinda se la llevarán de la India. Así queda solo Critilo, sin nada y en un calabozo, yendo ya solamente de desdicha en desdicha. Pero precisamente esa desdicha y esa pobreza serán las que le otorguen la tranquilidad que nunca encontró en las riquezas: «lo que me acarreo de males la riqueza, me restituyó en bienes la pobreza. Puédolo decir con verdad, pues aquí hallé la sabiduría (que hasta entonces no la había conocido), aquí el desengaño, la experiencia y la salud del cuerpo y alma»³⁴³. Cabe volver a las palabras de Critilo para ver el modo en que su existencia se se encauzó por el camino adecuado: «Viéndome sin amigos, apelé a los muertos, di en leer, comencé a saber y a ser persona (que hasta entonces no había vivido la vida racional, sino la bestial), fui llenando el alma de verdades y de prendas, conseguí la sabiduría y con ella el bien obrar, que ilustrado una vez el entendimiento, con facilidad endereza la ciega voluntad: él quedó rico de noticias y ella de virtudes. Bien es verdad que abrí los ojos cuando no hubo ya que ver, que así acontece de ordinario»³⁴⁴. Parece que Critilo, aunque tarde, ha conseguido alcanzar la felicidad, e incluso la amistad, en la buena conversación. Pero ni siquiera esa buena amistad le durará mucho tiempo. Una orden desde España (enviada en secreto por su amada) solicita que lo liberen y lo manden allí. En su travesía, vivirá una de las peores experiencias de su vida, pues el capitán del navío, que se decía su buen amigo, por la codicia y el interés querrá deshacerse de él. Sus amigos a bordo no tendrán tiempo de ayudarlo y tan solo podrán tirar algunas tablas al mar para que pueda evitar ahogarse. Y así terminará su periplo, amarrado a una tabla de madera: «¡Oh,

342 Gracián, B. (2011) p. 108.

343 Gracián, B. (2011) p. 109.

344 Gracián, B. (2011) p. 109.

despojo último de mi fortuna, leve apoyo de mi vida, refugio de mi última esperanza, serás siquiera un breve ínterin de mi muerte!»³⁴⁵. Finalmente, gracias a esta tabla conseguirá ser arrastrado por el océano, volviéndose a cambiar su fortuna, hasta la isla en la que Andrenio lo acoge.

En esta narración de la vida de Critilo hasta su llegada a la isla en la que habita Andrenio, nos encontramos con una *mónada* de lo que será *El Criticón*. El discurrir de la vida se presenta como un camino plagado de peligros, especialmente peligros que tienen que ver con las relaciones humanas. Los peligros naturales aparecen siempre de modo simbólico como telón de fondo de una situación humana crítica y penosa. Las verdaderas tribulaciones de Critilo tienen que ver con su condición de ser humano o, podríamos matizar, con su condición de ser social. Ya desde la juventud se ve envuelto en vicios y falsas amistades, convirtiéndose por ello en un pesar para sus padres. Luego se enamorará, señalado por su narración como uno de los peores errores que pudiese alguien cometer. Esto llevará a sus padres a la tumba y, en no mucho tiempo más, la muerte le rondará, primero como amenaza y luego como crimen. Terminará solo y pobre en un calabozo. Es en la soledad donde consigue reconstruirse, encaminar su existencia, diciéndolo en categorías gracianas llegará a ser *persona*. Es ahí donde encontrará la paz, especialmente en la lectura y el estudio, en su relación con los *muertos*, pero también con los vivos, sabiendo elegir amistades, cambiando las falsas por las verdaderas. Pero tampoco la amistad se mantiene mucho tiempo en pie en *El Criticón*. Es remarcable el hecho de que la amistad vuelve a tener un signo negativo, pues el capitán del barco, que se hace pasar por su amigo, esconde sentimientos negativos e interesados hacia él e intenta matarlo tirándole del barco. Ciertamente otros amigos intentan salvarlo, pero a lo más que llegan es a lanzarle objetos que le puedan servir de salvavidas. La amistad, ni siquiera la verdadera, parece salvarse en *El Criticón* y, como veíamos en la primera parte, corre la misma suerte que todo lo demás: solo permanece en la forma de un objeto, de una ruina, de un fragmento, de una alegoría. De toda la amistad que es narrada en esta historia biográfica que le cuenta Critilo a Andrenio, lo único que queda es una tabla de madera. Es cierto que Critilo se encuentra finalmente con Andrenio, que le salva la vida, pero en última instancia hay que recordar que si bien son dos

345 Gracián, B. (2011) p. 111.

ficticiamente, realmente Critilo y Andrenio remiten a uno solo: son el hombre en su condición de ser racional y pasional, en su condición de *hombre y persona*³⁴⁶. De modo que, en este relato, las relaciones sociales como la amistad quedan reducidas a una relación con lo *muerto*, como es el caso explícito, que hemos citado más arriba, de su aprendizaje con los libros («Viéndome sin amigos, apelé a los muertos, di en leer, comencé a saber y a ser persona») y lo que le queda de sus amigos en la tripulación: una tabla de madera. El encuentro verdadero, el que en *El Criticón* sucede y se cumple finalmente, es el del hombre consigo mismo. El neoestoicismo español del XVII se cumple así en *El Criticón*, de una manera especialmente radical³⁴⁷, en estas pocas hojas de la novela.

Lo cierto es que Critilo nos ha hablado de su solitario periplo en busca de la felicidad, de igual modo que Andrenio nos narró el suyo para huir de la soledad y la tristeza. En ambos casos el viaje se muestra incompleto. En su encuentro y en su posterior peregrinaje, del que vamos a ver algunos episodios más de violencia, será cuando Critilo y Andrenio cumplan lo que verdaderamente puede esperar el hombre de su existencia, que es el conocimiento y el control de sí mismo, y, finalmente, el desengaño. Esto nos lleva a considerar el alto contenido de *Modernidad* que ya está apareciendo en un texto como *El Criticón*. El sujeto individual³⁴⁸ (aún no sería tiempo de denominarlo *individualista*, pues su individualismo es por mor de lo externo y no como principio ya dado por supuesto) comienza a recortarse sobre el fondo de violencia que ofrece el mundo y su existencia en él. No es un individualismo elegido o supuesto, sino un individualismo forzado, razón por la cual Gracián es menos *moderno* de lo que pudiera esperarse, pero también menos *clásico* de lo que se pudiera suponer. En definitiva, sí podemos asegurar que es en esta individualidad en la que el hombre puede encontrar un espacio de superación de la tribulación en la que consiste la existencia o,

346 Respecto a una interpretación según la cual *El Criticón* es un canto a la amistad, interpretación que sin dejar de ser muy interesante, no es la que nosotros compartimos, puede verse: Jordá, M. (2007) *De la rebeldía al erotismo. Introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira editores.

347 Ya hemos citado anteriormente la relevancia del trabajo de Blüher sobre la influencia del estoicismo, especialmente de Séneca, en la filosofía de Baltasar Gracián. Relevante a este respecto es el hecho de que la moral senequista adquiere, a ojos de Blüher, una carga especialmente individualista en la filosofía del aragonés, hecho que no resulta tan extremo por lo que a Séneca se refiere.

348 Un interesante estudio acerca del nacimiento de la subjetividad moderna, del hombre como individuo lo encontramos en: van Dülmen, R. (2016) *El descubrimiento del individuo (1500-1800)*. Madrid: Siglo XXI.

más bien, un modo de supervivencia a ella.

Antes de analizar algunos episodios más de violencia que encontramos en la novela, cabe destacar que esta narración de Critilo acerca de su propia vida no se encuentra ajena a las narraciones de carácter mítico de las que nos hablaba Girard al comienzo de esta segunda parte. Si nos fijamos, los verdaderos y más cruentos problemas con los que se enfrenta Critilo comienzan precisamente a partir de un episodio de *deseo mimético*. Critilo narra cómo su esposa adquiere bienes por herencia, lo que le lleva a adquirir fama y notoriedad. Comienzan entonces a aparecer *rivales* que la desean del mismo modo que Critilo la desea. El desenlace de esta rivalidad es precisamente la violencia generalizada: Critilo asesina al pretendiente y por culpa de ello sus suegros lo pierden todo. También él pierde todos sus bienes en el pleito junto con la libertad y junto con su amada, a la que se la llevan sus padres de Goa. Vemos cómo la violencia se juega en esta breve narración en los mismos términos que nos la presentaba Girard: deseo mimético y violencia generalizada. Finalmente, el chivo expiatorio tendrá que ser Critilo, y es verdad que él pertenece a la misma familia de los que quieren acabar con él. Como nos avisaba Girard, el chivo suele pertenecer al interior de la sociedad que narra el mito, no suele venir de fuera. Así, como chivo expiatorio causante de todas las desgracias se le intentará de nuevo sacrificar tirándolo al mar. Pero Gracián cortocircuita el final del relato mítico, pues ni se consigue sacrificar al chivo, a la víctima propiciatoria cuyo papel juega Critilo, ni se consigue encauzar la violencia originaria y generalizada.

3.2. Relaciones sociales en *El Criticón*: el infierno es el otro

Hemos podido observar que las relaciones sociales no gozan de autoridad ni de una fama positiva en *El Criticón*. Incluso una de las relaciones sociales más vinculantes como es la familia no podrá escapar a la sombra de pesimismo y violencia que cubre las páginas de esta novela.

El estamento de la familia aparece terriblemente relatado a lo largo de todo el peregrinar de Critilo y Andrenio. Veíamos que Andrenio nace sin conocer madre ni padre, siendo su única familia las fieras de la cueva, y que las relaciones tanto sociales como especialmente familiares de Critilo terminan todas en tragedia. A lo largo de *El*

Criticón hay bastantes momentos en los que se señala que la falsedad y la violencia azota toda posibilidad de relación social, incluyendo las relaciones familiares. Mal negocio es fiarse de amigos, pero igualmente se fracasa en el espacio familiar.

Hacia el final de la primera parte, asistimos a un capítulo en el que el estamento familiar aparece como fuente de mentiras y tribulaciones. Nuestros peregrinos se encuentran en Madrid y han entrado a una librería donde conocen a un *cortesano* con el que platican acerca de libros y lecturas, y que les previene sobre la vida en Madrid, que es el espacio cortesano por antonomasia³⁴⁹. Se adentran pues en la ciudad, pero se encuentran solos, sin familia ni amigos por su condición pobre de peregrinos. Critilo saca unas piedras preciosas y de pronto comienzan a aparecerles amigos por todas direcciones. En medio de este revuelo se le acerca un *pagecillo* a Andrenio entregándole el mensaje de una supuesta prima suya que le echa en cara que no haya ido a visitarla en su paso por Madrid. Andrenio se sorprende: «Quedó atónito Andrenio oyendo el reclamo de la prima, cuando él no creía tener madre»³⁵⁰. De modo que se encamina a conocer a su prima.

Llega así Andrenio con el *pagecillo* a la casa de su *prima*, Falsirena, una casa que ya a la entrada muestra «un patio muy desahogado, teatro capaz de maravillosas apariencias»³⁵¹. La descripción de este patio, como acabamos de señalar, y la del jardín, tendrá toda que ver con un espacio pródigo en bellas apariencias, pero totalmente falto de sustancia. Así, respecto a la vegetación se nos dirá que «començaba un Chipre tan verde, que pudiera darlo al más buen gusto, si bien todas sus plantas eran más lozanas que frutíferas, todo flor y nada fruto»³⁵². Finalmente, aparece Falsirena abrazando a Andrenio y agasajándolo, insistiéndole que esa es también morada suya y que no debe quedarse en posada alguna teniendo allí la casa de su propia familia.

Falsirena conoce bien los deseos de Andrenio y así le cuenta que su madre no es otra que la propia Felisinda, narrándole los mismos desvelos que le narró anteriormente Critilo acerca de su estancia en Goa y su partida. Le relata cómo su madre parió sola en la isla y tuvo que abandonarle por su seguridad al cuidado de las fieras³⁵³. Esta historia

349 *Crisi XII, El golfo cortesano*. Gracián, B. (2011) pp. 225-245.

350 Gracián, B. (2011) p. 245.

351 Gracián, B. (2011) p. 247.

352 Gracián, B. (2011) p. 248.

353 «allí, mal envuelto entre unas martas que la servían a ella de galán abrigo, os encomendó en la cuna de la

conmueve profundamente a Andrenio, pues se da cuenta de que, según lo relatado, su padre es Critilo³⁵⁴. Andrenio se lo hace saber a su prima con lo que ella le convida a que vaya a por él y lo traiga a la que es también su casa, sin olvidarse de traer también todas sus ropas y equipaje. Así, Andrenio marcha junto con el pagecillo en busca de Critilo. De primeras, Critilo no parece muy seguro de que todo eso sea verdad y no sean más que engaños propios del ámbito cortesano, pero al final confía en lo que le cuenta Andrenio, pues «como es fázil creer lo que se desea, dexóse convencer a título de informarse, y assí fueron juntos a casa de Falsirena»³⁵⁵.

Ya de nuevo en casa de Falsirena, ésta les seguirá relatando acerca de lo que supuestamente sucedió con Felisinda. Critilo mismo no podrá sustraerse a sus agasajos, creyendo totalmente lo que ella les cuenta, entre otras cosas que Felisinda se encuentra en Alemania. Así, Critilo propondrá marchar a Alemania en busca de su esposa, pero Andrenio pone trabas, pues se encuentra muy a gusto en las estancias de su prima, quien también insiste en que no apresuren su viaje. Retrasarán la marcha y así Critilo aprovechará para visitar Aranjuez y el Escorial. Andrenio prefiere quedarse en casa de Falsirena a la espera de que Critilo vuelva de sus excursiones por Madrid. Y será precisamente a su vuelta cuando Critilo descubra los engaños de Falsirena. Al llegar a la casa de la prima de Andrenio, Critilo la encuentra totalmente cerrada. Insiste en llamar, enfadando por el escándalo a los vecinos: «-No se canse ni nos muela, que ahí nadie vive, todos mueren»³⁵⁶. Critilo insiste en que ahí habitaba una mujer antes de que el marchara, y un vecino le da la razón y le comenta que sí, que ahí vivía una mujer, pero que era todo engaños y que, como una suerte de Circe, convertía a los hombres en bestias, engañándolos primero con sus encantos, como las sirenas. Finalmente, pide Critilo una llave para poder entrar en busca de Andrenio, que se quedó allí con ella, facilitándosela otro vecino. La casa que encontrará Critilo es totalmente diferente a la

yerba al piadoso cielo, que no se hizo sordo, pues os proveyó de ama en una fiera; *que no fue la primera vez, ni la última, que substituyeron maternas ausencias.*» en Gracián, B. (2011) p. 249. (El subrayado es nuestro).

354 «Daré razón a mi padre, Critilo [...] -*Llamo padre a quien me haze obras de tal*» en Gracián, B. (2011) p. 250. Es interesante observar de que manera aquí la definición de “padre” queda reducida a su mera funcionalidad. No llama a Critilo “padre” porque lo sea de sangre (cuestión que en líneas más adelante sí señalará), sino que, en principio, reconoce en Critilo a un padre por como se comporta con respecto a él.

355 Gracián, B. (2011) p. 251.

356 Gracián, B. (2011) p. 253.

que conocía. Además, está absolutamente vacía. Falsirena se ha marchado con todo lo que había en ella, incluyendo las posesiones que Critilo había dejado a su cuidado. Ni siquiera podrá Critilo encontrar a Andrenio, viéndose obligado a marchar a su antigua posada. Buscando por toda la corte a Andrenio sin conseguir nada, resuelve en volver a consultar a Artemia. De esta manera «salió de Madrid como se suele, pobre, engañado, arrepentido y melancólico»³⁵⁷.

Al poco de salir de Madrid se encontrará con un nuevo guía alegórico, Egenio, que representa la *necesidad* entendida ésta como un sexto sentido: cauta, ingeniosa, inventiva, activa y perspicaz, en definitiva necesidad como comienzo o impulso de la sabiduría. Critilo le cuenta su tragedia en la corte y Egenio le invita a que vuelvan a ella a buscar a Andrenio con su ayuda. Vuelven a la corte y durante su búsqueda de Andrenio por «aquellos cómicos corrales, vulgares plaças, patios y mentideros»³⁵⁸, *El Criticón* nos ofrece todo un catálogo de las personalidades que podemos encontrar en la corte: «grandes azémilas [...] llenos de feíssimas llagas de sus grandes vicios [...] algún lisongero [...] compuesto mogigato que esconde uñas y ostenta barba [...] aquel perro viejo que está allí ladrando [...] mal vezino, algún maldiciente, un émulo, un mal intencionado, un melancólico [...] ximio [...] gran hipócrita que quiere parecer hombre de bien y no lo es [...] algún haçanero [...] un animal inmundo que pródigamente se está revolcando en la hediondez de un asquerosísimo cenagal, y él piensa que son flores»³⁵⁹. Como se puede ver, la *fauna* que habita la corte es de lo peor que uno se puede encontrar, todo lleno de gente egoísta, interesada, mentirosa, hipócrita e ignorante.

Tras no poder dar con Andrenio, a Egenio se le ocurre que podría ser buena idea volver a la casa de Falsirena a buscarle. Critilo asegura que es una pérdida de tiempo ya que él buscó muy bien ahí anteriormente. Egenio pone en marcha su sexto sentido (recordemos que tenía un sentido extra) y descubre que tras «un gran montón de suciedad lasciva salía un humo muy espeso»³⁶⁰. Tras esa inmundicia moral descubren la puerta de una horrible cueva. Consiguen adentrarse en ella y se encuentran con una

357 Gracián, B. (2011) p. 256.

358 Gracián, B. (2011) p. 257.

359 Gracián, B. (2011) pp. 257-259.

360 Gracián, B. (2011) p. 259.

suerte de infierno llenos de pobres desgraciados de todas las tallas y clases sociales tirados por los suelos sin siquiera ropa ni nada con que cubrirse, todos ellos confundidos y adormilados. Encontraron en medio de estos a Andrenio, tan trocado que ni Critilo lo reconocía. Destruyendo el embeleco que les tenía a todos presos, el engaño del vicio y la sensualidad, alegorizado en una mano resplandeciente y fresca, adornada de hilos de perlas, que salía de la pared (que les hizo creer que era una antorcha) y que con su luz mantenía en esa miseria a los pobres desafortunados que habían acabado entre los brazos de Falsirena, consiguieron despertarlos a todos junto con Andrenio.

Critilo y Andrenio desatendieron el consejo que les dio el *cortesano* en la librería a su llegada a Madrid. El *cortesano* les dijo que la mejor guía para moverse por la corte era, precisamente, la *Odisea*. Y, en efecto, nuestros peregrinos fueron presa de los engaños de Falsirena, que ya en su propio nombre emula a las sirenas que con su canto enajenan a Ulises, atado al mástil de su barco. Esta Falsirena, además, trastoca a los hombres y los deja como bestias, igualmente relacionada, pues se dice expresamente, con la Circe de las aventuras de Ulises: los protagonistas de *El Criticón* han vivido en este episodio el mismo que Odiseo y sus compañeros vivieron con la encantadora Circe.

La corte, en esta ocasión la ciudad de Madrid, aparece relatada por Gracián como un espacio en el que el engaño y la mentira llevan la voz cantante. Su representación del espacio cortesano en nada se diferencia de ese espacio de tribulaciones y fuente de melancolía que hemos comentado en páginas anteriores³⁶¹. Ciertamente, los cortesanos están perdiendo cada vez más parte de sus poderes debido a la deriva absolutista de la monarquía de modo que, tanto el objetivo de medrar a toda costa como el aburrimiento y vacío de sus propias vidas, son el fermento ideal para que la corte se convierta en el lugar que nos narra Gracián. Además, aquí no aparece solo relatada la corte, sino que es la propia ciudad de Madrid la que, convirtiéndose en el XVII en una gran metrópoli, se antoja a la narración como un lugar de confusión en el que es imposible sobrevivir, muy en la línea a la deriva de los grandes núcleos que veíamos en el análisis social y político que realizaba Maravall del siglo XVII español. Las ciudades se han vuelto lugares masificados ya que del campo emigra la gente a ellas para buscar sustento debido a las

361 Recordamos aquí el relato alegórico con el que se abre la *crisi* II de la segunda parte de *El Criticón*, *Los prodigios de Salastano*, donde se relata de qué modo la corte espantó a la Aurora, a la Amistad y a la Verdad. Gracián, B. (2011) pp. 309-311.

malas cosechas y a la creciente privatización que comienza a llevarse a cabo en muchas zonas rurales de España. Esto hace que se incremente la sensación de inseguridad en las ciudades así como las críticas a los vicios que en ellas comenzaban a multiplicarse. Hay que tener en cuenta que el aumento de la población iba de la mano con un aumento del anonimato de los individuos, lo cual a su vez desembocaba en una sensación de soledad que tendrá mucho que ver como germen del posterior hombre moderno entendido de manera atómica entremedias de sus semejantes. Así, Gracián nos está hablando en estas páginas de esa ciudad que era Madrid a mediados del siglo XVII, o al menos, de una de las caras con la que se presentaba Madrid a los ojos de sus habitantes.

Pero por otro lado, Gracián está alegorizando no solo cuestiones de carácter social o geográfico en esa *crisis* de *El Criticón*. Igualmente está alegorizando vicios y virtudes, como a lo largo de toda la novela. En esas pocas páginas, muy al estilo que Gracián utiliza durante las tres entregas de *El Criticón*, está realizando una suerte de crítica a varias cuestiones a la vez. Para empezar, la crítica contra el estamento familiar es manifiesta. Andrenio confía en lo que le cuenta una prima que no es tal. Le narra cuestiones referidas a su biografía, igual que se las narra a Critilo, pero realmente no sabemos hasta qué punto son ciertas, pues quien las narra es Falsirena, que lo único que quiere es embelesarlos para robarles su pertenencias. De modo que nos encontramos en un momento en el que ni siquiera puedes fiarte de los lazos familiares. Esta no será la única vez que la familia quede mal parada en las páginas de *El Criticón*, como ya hemos visto en el punto anterior con respecto a las biografías de Critilo y Andrenio. A lo largo de la novela Gracián aprovechará más ocasiones para señalar que la familia tampoco será espacio seguro para el hombre³⁶², pues él mismo es un producto social, por mucho

362 «Demás de que hoy viven millares de miserables de no querer comer: todo lo que no comen ni beben ni visten, dicen que lo convierten en oro; ahorran porque no se aforran, mátanse de hambre a sí y a sus familias, y de matarse viven», Gracián, B. (2011) p. 346; «Más quiero mis dientes que mis parientes. Cuando yo era pobre no tenía parientes ni conocidos, que quien no tiene sangre no tiene cosanguíneos, y ahora me nacen como hongos y se pegan como lapa», Gracián, B. (2011) p. 347; «-¿Pues tu padre? -Dezía un buen viejo. Y el hijo respondía: -En esta casa no se tiene ley con nadie», «Ninguno se ahorra con el otro, ni hermanos con hermanos, ni padres con hijos; pues ¡qué sería suegras con nueras!», Gracián, B. (2011) p. 348; Finalmente cabe señalar una especialmente larga que no desmerece en absoluto ser citada pues muestra un interesante compendio de cómo el estamento familiar aparece relatado en *El Criticón*, venido abajo por culpa de la avaricia: «Aquí vieron executada aquella exagerada crueldad que cuentan de las víboras (cómo la hembra, al concebir, corta la cabeza al macho, y después los hijuelos vengán la muerte de su padre agujerándola el vientre y rasgándola las entrañas por salir y campear), cuando vieron que la muger, por quedar rica y desahogada, ahoga al marido; luego, el heredero, pareciéndole vive sobrado la madre y él no vive sobrado, la mata a pesares; a él, por heredarle, su otro hermano segundo le despacha: de suerte que unos a otros como

que se trate de una lugar en el que la naturaleza y el arte se ven obligados a convivir.

Pero la misma suerte corre, en general, el ámbito de las relaciones humanas entre las que ni siquiera la amistad podrá salvarse. Allí donde encontramos grupos de personas, nos encontramos siempre en medio del mundo del revés. Ni siquiera la amistad sale muy bien parada, ya que en los casos en los que se habla de ella, generalmente sirve de poca o nula ayuda, como hemos visto en el relato de la vida de Critilo. Pretender apuntar todos los casos en los que esto sucede implicaría parafrasear prácticamente completo *El Criticón*, de manera que solo señalaremos, a modo de ilustración general, algunos momentos de la novela en los que es especialmente manifiesto lo problemático de la presencia del otro en el camino de uno mismo. Así, sucede, como ya señalamos, en el mismo momento en que Andrenio y Critilo se encuentran por primera vez con humanos: si bien los reconocen por su escandaloso *vozerío*, su relación con ellos se basa en el engaño, pues no les dicen cómo se conocieron realmente ni lo que hacen en la isla³⁶³. Su llegada al mundo tras el *despeñadero de la vida* se presenta como la llegada a una suerte de Babel³⁶⁴ de la que solo se sale airoso gracias al desengaño, paseando de la mano de Quirón que les muestra de qué manera los hombres ya han huido del mundo (habiéndolos ya solo en el *aire*)³⁶⁵.

Otro momento de locura social generalizada lo encontramos en la *f fuente de los engaños*³⁶⁶. Critilo y Andrenio han sido sacados de su camino y llevados por el equivocado atajo del *medrar*. Llegan así a la gran fuente de la gran sed: «en medio de un gran campo y aun no bastante para la mucha gente que concurría solizitando alivio a tanta sed y fatiga»³⁶⁷. Todo el que bebe de esta fuente sufre alteraciones en la percepción y en el sentido, equivocando los valores de las cosas. Andrenio beberá una gota y sufrirá las consecuencias.

Continuando su peregrinar, atravesarán Critilo y Andrenio la calle de la

víboras crueles se emponçoñan y se matan. El hijo procura la muerte del padre y de la madre, pareciéndole que viven mucho y que él se hará senior antes de llegar a ser señor; el padre teme al hijo, y cuando todos festejan el nacimiento del heredero, él enluta su corazón, temiéndole como a su más cercano enemigo; pero el abuelo se alegra y dize: “Seáis bien venido, oh enemigo de mi enemigo”», Gracián, B. (2011) p. 353.

363 Gracián, B. (2011) p. 104: «Desmintieron sus muchas preguntas con dezir se habían quedado descuidados y dormidos cuando se hizo a la vela la otra flota, conciliando compassión y aun agassajo».

364 Gracián, B. (2011) pp. 113 y ss.

365 Gracián, B. (2011) pp. 128 y ss.

366 Gracián, B. (2011) pp. 149 y ss.

367 Gracián, B. (2011) p. 154.

Hipocresía, la de la Ostentación y Artificio, y llegarán a la Praça Mayor «hecha un gran corral del vulgo, enjambre de moscas en el çumbir y en el assentarse en la basura de las costumbres, engordando con lo podrido y hediondo de las morales llagas»³⁶⁸ del Palacio de Falimundo. Otro de los peligros que enfrentan es en el mal paso del salteo donde se encuentra Volusia: «allí cerca había mucha gente detenida, assí hombres como mugeres, todos maniatados, sin osar rebullirse viéndose despojar de sus bienes [...] infinidad de passageros de todo porte, nobles, plebeyos, ricos, pobres, que ni perdonaban a las mugeres, toda gente moça y todos amarrados a los troncos de sí mismos»³⁶⁹. En el Palacio-Cárcel de Plutón³⁷⁰ serán testigos de como la avaricia destruye a la misma familia, relato que hemos apuntado más arriba en el que se analogía la conducta de las víboras con la de los hombres. Nuestros peregrinos llegan a la Plaza del Populacho³⁷¹, *crisi* en la que encontramos aserciones como «-Mira, los sabios son pocos, no hay cuatro en una ciudad; ¡qué digo cuatro!, ni dos en todo un reino. Los ignorantes son los muchos, los necios son los infinitos; y assí, el que los tuviere de su parte, ésse será señor de un mundo entero»³⁷². Las gentes que encontrarán en ella «eran hombres a remiendos: y assí, cuál tenía garra de león, y cuál de osso e[l] pie; hablaba uno por boca de ganso, y otro murmuraba con hozico de puerco; éste tenía pies de cabra, y aquél orejas de Midas; algunos tenían ojos de lechuza, y los más de topo; risa de perro quien yo sé, mostrando entonces los dientes [...] divididos en varios corrillos hablando, que no razonando»³⁷³. Otro de sus pasos será el hiermo de Hipocrinda³⁷⁴, donde se criticará a la hipocresía y la falta de virtud en el mundo en la figura de los monjes ascetas que revisten la pereza y otros tantos vicios de falsa virtud. Esta casa a la que llegan «era tan espaciosa y había tanta anchura, que cabrían en ella más de las tres partes del mundo, y bien holgadas»³⁷⁵.

368 Gracián, B. (2011) p. 164 y ss.

369 Gracián, B. (2011) pp. 211 y ss.

370 Gracián, B. (2011) pp. 350 y ss.

371 Gracián, B. (2011) pp. 380 y ss.

372 Gracián, B. (2011) p. 381.

373 Gracián, B. (2011) p. 382.

374 Gracián, B. (2011) pp. 418 y ss. Al respecto cabe señalar los estudios de Pellegrin que ya hemos comentado referidos especialmente a este encuentro entre los peregrinos y los ascetas, en una Francia alegórica donde se representa una crítica por parte de Gracián a los jansenistas.

375 Gracián, B. (2011) p. 423.

*La Jaula de locos y tontos*³⁷⁶ y *La Gran Plaza del Emporio de la Apariencia y Teatro de la Ostentación*³⁷⁷ serán algunos más de los espacios por los que los peregrinos de *El Criticón* se verán obligados a pasar, espacios que marcan además profundamente el tipo de relaciones que se dan en ellos entre las personas que los habitan. Como hemos visto, cada vez que Critilo y Andrenio llegan a algún espacio habitado por hombres, este es utilizado por Gracián para alegorizar toda suerte de vicios por medio de imágenes con una enorme fuerza plástica, en la mayoría de las ocasiones sin ahorrar en detalles escabrosos e incluso desagradables. *El Criticón* se detiene y escudriña hasta el último milímetro de las miserias humanas, mostrándonos una galería que es a la literatura lo que el *El jardín de las delicias* del Bosco a la pintura³⁷⁸.

Podríamos detenernos en más momentos de la novela donde se hace explícito lo problemático de las relaciones humanas y donde la existencia es narrada con toda suerte de adjetivos peyorativos e imágenes desagradables. En cualquier caso, los ejemplos que hemos puesto valen de ilustración general para observar de qué manera Gracián hace depender la vida de un fundamento de violencia extrema y continua tribulación, haciendo que el número de lugares de desasosiego que pueblan esta novela sea manifiestamente superior al de los espacios de solaz, que suelen quedar reducidos a espacios que, como señalábamos en la primera parte de esta tesis, solo sirven como lugares de contemplación alegórica.

376 Gracián, B. (2011) pp. 522 y ss.

377 Gracián, B. (2011) pp. 623 y ss.

378 Respecto a Gracián y el Bosco, y la *constelación* que pudieran conformar con Velázquez, Cervantes, Juan Herrera e, incluso Goya, es de gran provecho la lectura de: Gómez de Liaño, I. (2009) *La variedad del mundo*. Madrid: Siruela.

4. POLÍTICA: GESTIÓN DE LA VIOLENCIA

Si atendemos a los orígenes de la moderna teoría política comprobaremos que el tema de la violencia se vuelve tema fundamental en la reflexiones de sus fundadores. Por ejemplo, gran parte de la teoría política de Maquiavelo se sustenta en la idea de *duración* o *conservación* del gobierno. Maquiavelo parte de una concepción de la historia de carácter cíclico, en un reconocimiento manifiesto de la relación entre historia y decadencia. No hay composición política (y usamos el término *composición*, pues Maquiavelo no es ajeno a una concepción *hilemórfica*³⁷⁹ por lo que se refiere a la construcción de lo político) que sea eterna. Toda composición de un *cuerpo* político padece en algún momento la inevitable violencia de la *corrupción*. Que unas formas de gobierno puedan ser mejores o más duraderas que otras es una cuestión abierta a la discusión, pero que todas perecen es algo que pertenece al reino de la necesidad y que para Maquiavelo no tiene solución. A lo más que se puede llegar es a extremar en lo posible la duración de una forma de gobierno, pero nada más.

Y es en orden a la conservación de lo político donde la violencia juega un papel esencial para Maquiavelo, pues para empezar, y como ya hemos apuntado, la violencia que ejerce el principio de corrupción es el fin de toda composición política. De modo que habrá que *informar* esa materia de que se constituye el cuerpo político de la mejor manera que quepa, y según los casos (a Maquiavelo le interesan los hechos particulares, de donde se provee de la experiencia para poder habérselas con el oscuro ámbito de lo porvenir), para conservarla el mayor tiempo posible. Y es que el peligro y la violencia pueden ser externos a un cuerpo político o internos a él. El gobernante tendrá que saber cómo manejarse ante ambos peligros.

Así, para evitar los peligros que vienen del exterior, los gobernantes han de ser conscientes de la necesidad de tener un ejército propio y de no depender de un ejército ajeno o mercenario, pues un ejército de ese tipo siempre será altamente voluble en sus decisiones y siempre hará correr el peligro de la traición³⁸⁰. Y del mismo modo, el

379 Políticamente hablando, la *materia* se refiere a los hombres y la *forma* al modo de gobernarse. Se puede ver al respecto el último párrafo del parágrafo 17 del libro I de los *Discorsi*: Maquiavelo, N. (2012) *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza. pp. 87-88.

380 Se pueden consultar al respecto los párrafos XII al XIV del *príncipe*: Maquiavelo, N (2008) *El príncipe*.

gobernante tiene que aplicarse en evitar la violencia que pueda proceder del interior del propio gobierno, ya sea de mano de nobles o del mismo pueblo. Varios son los párrafos que en el *Príncipe* son dedicados a mostrar de qué manera el gobernante tiene que atender al juego de la buena gestión de las emociones propias y, del mismo modo, las ajenas, es decir, las de los hombres que conforman la materia política, con el fin de evitar las malas pasiones que, como el odio, le harían perder su posición y, por tanto, harían perecer al Estado. En esta suerte de política interna o de las pasiones³⁸¹, encontramos afirmaciones como: «Concluyo, por tanto, diciendo que un príncipe debe tener poco temor a las conjuras cuando goza del favor del pueblo; pero si éste es enemigo suyo y lo odia, debe temer de cualquier cosa y a todos»³⁸².

Sin extendernos más acerca de la filosofía política del florentino, estas líneas nos han servido para ilustrar de qué manera el componente de la violencia es de una importancia capital por lo que se refiere a la conservación del gobierno a partir del siglo XVI. Una buena gestión de la misma, que la pueda evitar si acontece desde el exterior y que la sepa manejar en orden a que no se desarrolle en el interior, es de vital importancia para poder considerar, desde la perspectiva de Maquiavelo, cualquier tipo de proyecto político.

Finalmente, cabe destacar otra obra de Maquiavelo en la que se aprecia la importancia capital que tiene la cuestión de la violencia por lo que al desarrollo histórico se refiere: su *Historia de Florencia*³⁸³ (obra en la que no dejan de tratarse los temas que se tratan también tanto en los *Discorsi* como en el *Príncipe*, siendo así una obra no referida solo a la narración de hechos, sino que contiene también un alto componente crítico y moral). En este escrito se puede observar de qué manera el devenir histórico de Florencia se encuentra marcado desde su inicio por una disputa entre dos

Madrid: Alianza. pp. 81-95. Donde podemos encontrar afirmaciones sobre la guerra que nos muestran hasta qué punto la gestión de la violencia para la conservación del Estado es relevante para Maquiavelo: «Un príncipe, pues, no debe tener otro objeto, ni otra preocupación, ni considerar competencia suya cosa alguna, excepto la guerra y su organización y dirección, porque éste es un arte que corresponde exclusivamente a quien manda. Y además comporta tanta virtud que no tan sólo mantiene en su lugar a quienes han nacido príncipes, sino que muchas veces eleva a ese rango a hombres de condición privada» p. 92.

381 Párrafos XV al XXIII: Maquiavelo, N (2008) pp. 95-131.

382 El párrafo continúa: «Los Estados bien ordenados y los príncipes sabios han buscado con toda su diligencia los medios para no reducir a la desesperación a los nobles y para dar satisfacción al pueblo y tenerlo contento, porque ésta es una de las materias y cuestiones más importantes para un príncipe», Maquiavelo, N (2008) p. 109.

383 Maquiavelo, N. (2009) *Historia de Florencia*. Madrid: Tecnos.

familias: los conflictos entre la familia Buondemonti y la familia Uberti desembocarán en la expulsión por parte de Federico II de los Buondemonti, que tendrá como consecuencia la división entre güelfos y gibelinos, conflicto éste que será el enmarañado germen de gran parte de la historia de la ciudad italiana.

Contemporáneo de Maquiavelo, y también relevante por lo que al origen del pensamiento político se refiere, es Erasmo de Rotterdam. En Erasmo encontraremos que la cuestión de la violencia es de gran importancia para la gestión del gobierno. Este autor pasará a la historia, entre otras cosas, por su defensa a ultranza de la paz y su crítica contra la guerra y la violencia. El tipo de gobierno de Erasmo se basa en el ideal del príncipe cristiano que encuentra su modelo en Jesucristo y que aparecerá explícitamente presentado en su obra *Educación del príncipe cristiano*³⁸⁴. La clave de la concepción política de Erasmo se encuentra en el concepto de educación, en la posibilidad de moldear al príncipe a imagen y semejanza de Cristo. El primer capítulo, el más extenso de todos, está dedicado a esta misma empresa: «La principal esperanza para obtener un buen príncipe depende de una recta educación»³⁸⁵. La antropología erasmista confía así en la posibilidad de que, habitando en el hombre un conjunto de poderosas pasiones, se puedan gobernar estas con la recta educación en los principios evangélicos³⁸⁶. Y una de las principales metas de este príncipe cristiano es de ser la de la evitación de la guerra a toda costa. Esta cuestión, además, lo enfrentará con autores como Lutero, que defendía y creía en la *guerra justa*³⁸⁷. El príncipe erasmista ha de retrasar la posibilidad del conflicto bélico hasta que ya no quede otra posibilidad. Así lo explica en su *Educación*: «Un buen príncipe nunca emprenderá una guerra, sino cuando, agotadas todas las demás tentativas, no pueda evitarla con la diplomacia. Con esta disposición, raramente se originarían guerras contra nadie. En fin, si no puede evitarse hecho tan deplorable como la guerra, la inmediata preocupación del príncipe será que se

384 de Rotterdam, E. (2012) *Educación del príncipe cristiano*. Madrid: Tecnos.

385 de Rotterdam, E. (2012) p. 13.

386 En este sentido, Erasmo guarda un cierto optimismo en su concepción antropológica que lo aleja de otros autores como Maquiavelo o Guicciardini, que confían más en cuestiones de control y dominio que en vías pedagógicas, y menos aún basadas en el evangelio.

387 “Si los hombres de armas también pueden estar en gracia (1526) en: Lutero, M. (2013) *Escritos políticos*. Madrid: Tecnos. pp. 127-170. Donde se afirma, por ejemplo: «Lo mismo sucede con la condición, obra u oficio de la guerra; en sí mismo es un oficio justo y divino, pero hay que ver que también lo sea la persona que pertenece a ese oficio y que lo desempeña» p. 129.

realice con el mínimo derramamiento de sangre posible y que se termine lo antes posible»³⁸⁸. En definitiva, la diferencia para Erasmo es clara, como señalará líneas después: es condición humana la paz y condición de fieras la violencia. El buen príncipe será aquel que siga las enseñanzas de Cristo, de San Pedro o San Pablo, y no las de San Agustín o San Bernardo por lo que a la guerra y su justificación se refiere. El amor y la caridad han de ser el freno contra el despliegue pasional que desemboca en la guerra.

Pero si hay un autor que nos interesa especialmente respecto a las relaciones entre política y violencia, y que además fue contemporáneo de Gracián, es Thomas Hobbes³⁸⁹. Y es que Gracián y Hobbes se sitúan inversamente el uno frente al otro, y su comparación nos permite ver con claridad en qué sentido se puede hablar, o no, de proyecto político en la obra del autor aragonés. Veamos más detenidamente a qué nos referimos.

4.1. Thomas Hobbes: estado de naturaleza y sociedad

Como hemos podido observar en las líneas anteriores, la violencia y su gestión ocupan un lugar relevante en la reflexión que se da en los inicios de la moderna ciencia política. Ciertamente, podríamos haber seleccionado cualquiera de los autores arriba citados, así como otros contemporáneos suyos, para realizar una comparación de sus concepciones filosóficas y las de Gracián con respecto a la cuestión de la construcción de un proyecto político. Pero también es cierto que, de entre todos ellos, es Thomas Hobbes uno de los que han gozado de mayor popularidad e influencia en la posteridad de los estudios sobre filosofía y política. Por otra parte, hablar de Hobbes es hablar de un autor eminentemente moderno. Hobbes ilustra muy fielmente ese espíritu de la

388 de Rotterdam, E. (2012) pp. 167-168.

389 La comparación entre ambos autores no es especialmente común, así nos sumamos a abonar la relación entre ellos junto con el trabajo de Zarka antes comentado y, desde una perspectiva similar a la nuestra, el artículo “Hobbes y Gracián: el Estado de Naturaleza en el Leviatán y en *El Criticón*” de Jose Carlos Fernández Ramos en, *Conceptos. Revista de investigación graciana*, 7 (2010), pp. 85-112. Y del mismo autor, el libro *Leviathan y la Cueva de la Nada*, de recentísima publicación, que se presenta al modo de una comparación entre Hobbes y Gracián como ejemplos eminentes de dos *modernidades*: la racional, que ha sido la hegemónica y, por tanto, la que ha marcado el *ritmo histórico* occidental hasta nuestros días, y la de raigambre analógico medieval, cuyos mejores ejemplos los encontramos en las letras hispanas del XVII, que, frente a la verdad del discurso deductivo de la razón, postula una suerte de concepto de *verosimilitud* que juega su posibilidad en el espacio dialógico. Esta obra forma parte, además, de un interés revitalizado por la figura de Baltasar Gracián que encuentra en el espacio de la sociología una más que interesante fuente de investigaciones: Fernández Ramos, J.C. (2017) *Leviathan y la Cueva de la Nada. Hobbes y Gracián a la luz de sus metáforas*. Barcelona: Anthropos.

Modernidad representado por el pensamiento racionalista y la influencia de la sistemática matemática en la reflexión filosófica. Junto con Descartes, Spinoza y Leibniz, Hobbes ocupa el Olimpo de los pensadores clásicos del inicio de la Modernidad y de la deriva reflexiva que será finalmente la hegemónica en la historia del pensamiento occidental³⁹⁰.

Pero afirmar que también es un autor barroco dice quizás algo más que el hecho de afirmar que es un autor moderno. En Hobbes encontramos la misma tensión y los mismos conflictos que atraviesan el pensamiento de los grandes autores de su época, entre los que incluimos a Gracián³⁹¹. Al igual que éste, Hobbes ha dejado bastante de lado el pensamiento escolástico y se ha esforzado por trabajar una suerte de reflexión que le permita idear un proyecto que suture los conflictos y contradicciones de su época. Su pensamiento ontológico, por ejemplo, ya mantiene una clara distancia con una ontología cuyo núcleo es el concepto de esencia, derivando la atención desde un modo de comprensión del ser de carácter sustancial hacia una forma de entender la ontología desde una perspectiva más relacional. Así, lo que más interesa a Hobbes es que esos *cuerpos* que son la base de su filosofía, que quedan definidos en términos de extensión y movimiento, son cuerpos que mantienen relaciones, y que lo relevante en la reflexión es ver qué tipo y qué consecuencias se dan en estas relaciones. De este modo quedan desplazadas, como hemos señalado, cuestiones de la ontología escolástica, aristotélica, como la de la sustancia o como la del ser (el ser es algo referido al lenguaje, no a la realidad misma) y los accidentes (en el caso de Hobbes, el modo en que concebimos los cuerpos, no algo referido a una supuesta sustancia). Hobbes participa así, al igual que Gracián, de una nueva concepción del ser que atiende a la potencia y a la dinamicidad, categorías que comienzan a perfilarse como los modos de comprensión ontológica operativos en su época y que permiten dar con el índice de una suerte de infinitud que, si antes se buscaba en el nivel de las sustancias o en la transcendencia, ahora comienza a encontrarse en la inmanencia misma de una existencia limitada al mundo *sublunar*.

390 Otra interesante reflexión acerca de la cuestión de un cierto modo de pensar dominante que definiría la Modernidad frente a una tercera opción que se encontraría en una suerte de punto intermedio entre dicha Modernidad y la Antigüedad Clásica, y que, además incluiría, como una de sus obras a interpretar, *El Criticón*, podemos encontrarla entre los últimos trabajos de Felipe Martínez Marzoa, especialmente en: Martínez Marzoa, F. (2012) *La soledad y el círculo*. Madrid: Abada.

391 No en vano, el *Leviatán* y *El Criticón* (el 1er vol.) se escriben en el mismo año: 1651.

4.1.1. Lenguaje, pasiones y política

Consecuencia de esta nueva ontología de carácter dinámico y relacional que comienzan a explorar los autores barrocos, será en Hobbes el hecho de que toda operación cognoscitiva, regida por el pensamiento geométrico, puede reducirse a cálculo. La ciencia misma, que es necesariamente discursiva y funciona de modo deductivo, condicional, opera de esta manera: el discurso científico, discurso de la razón, será consecución, encadenamiento de conceptos. Y que el saber caiga del lado del discurso implica que el saber es entonces de carácter convencional, *sígnico*. Para Hobbes, más allá del principio del cuerpo, el saber sigue un proceder *constructivo*. La experiencia y la memoria, solo pueden dar un conocimiento inmediato, conocimiento que, en última instancia, no nos permite operar de manera satisfactoria con lo que encontramos. Se trata de la pura y básica relación entre los cuerpos. Solo el cálculo nos permite realizar, de algún modo, predicciones; nos permite construir una suerte de *cómo pudiera ser el mundo* en orden a habitarlo. Y éste es el ámbito propio del hombre a diferencia del animal: la posibilidad de ejercer un discurso científico en los términos señalados. El hombre es un animal de lenguaje que, aun compartiendo otras características con el resto de animales, puede elevarse de esta condición gracias al artificio del lenguaje (a la palabra, y de la palabra al discurso encadenado de la razón). Resulta así muy elocuente la interpretación que realiza Zarka³⁹² de la filosofía política

392 Zarka, YC. (1997) Hobbes y el pensamiento político moderno. Barcelona: Herder. Hay que señalar también que en esta misma obra, Zarka ya apuesta por aproximar a Hobbes con Baltasar Gracián. El segundo capítulo, *El héroe de Gracián y el antihéroe de Hobbes* (pp. 33-53), realiza un análisis de como este concepto en Gracián, el de *héroe*, deriva en Hobbes, pasando por La Rochefoucauld, en la disolución del mismo en favor de una suerte de *antihéroe* en el que las características de la anterior figura se disuelven en un proyecto político que ya no se basa en la dimensión ético-estética del gobierno de sí, sino en que fundamenta su orden en la regulación del comportamiento de los hombres precisamente desposeídos de sí. Es interesante observar que Zarka señala que el proyecto político en Baltasar Gracián es un proyecto abortado por el hecho de que se fundamenta en una figura que comienza a dejar de ser operativa para la nueva concepción de lo político que encontramos en autores como Hobbes. El modo en que Zarka señala esta imposibilidad es, además, compatible con los motivos que más adelante podremos sopesar a la hora de mostrar por qué el proyecto político de Gracián se nos antoja ciertamente complejo. Compartimos también con el autor francés el hecho de que el único tratado que podría considerarse como tratado eminentemente político en Gracián, *El Político*, no es realmente un tratado que pueda considerarse de “política” en el sentido en el que comienza a gestarse la ciencia política actual, sino que es más bien, en palabras de Zarka «un tratado del gobierno de sí que hace de Fernando el Católico el más perfecto y el más grande de los reyes. Además, el concepto de razón de Estado, no se inscribe aquí en modo alguno en la perspectiva de un maquiavelismo político. Todo lo contrario, en el texto citado, este concepto designa lo que los contemporáneos de Gracián llaman la verdadera razón de Estado e identifican con la ley divina». Estas

hobbesiana entendida como una “semiología del poder”.

Pero previo a su ingreso en el lenguaje ordenado, el cuerpo del hombre, al igual que el de los animales, es un cuerpo de acción y pasión, y su relación con los demás cuerpos tiene que ver con todo lo que sucede en el eje de la atracción y la repulsión. Los cuerpos se dirigen así por sus pasiones, donde las dos básicas son el amor y el odio, que referidas al objeto ausente serán entendidas por Hobbes como *deseo* y *aversión*. Referirse así al cuerpo que es el hombre, es hablar del hombre previo al “pacto”, previo a la formación de la sociedad civil. Hay que destacar que en ningún caso el estado de naturaleza³⁹³ se refiere a un estado en el que el hombre no sea tal. No es algo así como una prehistoria del ser humano. En el estado de naturaleza el hombre es en tanto que hombre, es decir, en tanto que cuerpo que se relaciona con otros cuerpos, que tiene lenguaje, que busca su supervivencia y su duración. Lo que sucede en el estado de naturaleza es que no hay posibilidad de lo ético. Los conceptos de lo bueno y lo malo, al igual que en el caso de los animales, no son conceptos operativos en el estado de naturaleza del hombre. Todo lo que un hombre realice para conseguir sus fines será legítimo, y estará en total igualdad con el resto de hombres. Este estado, en el que el hombre ejerce sin límite sus derechos naturales, es el estado de la pura inmediatez y el de la pura violencia ya que en esa situación el hombre vive sumido en sus pasiones, lo que implica que el hombre vive sumido en el puro ahora con la sola herramienta de la *memoria* y la conducción de sus acciones por mor de sus pasiones. A este respecto, me parece señalable la interpretación de Moreau³⁹⁴ por la cual la regulación del lenguaje que acontece tras el pacto implica un cambio de estatuto temporal del hombre. El hombre adquiere la posibilidad del futuro cuando se introduce en el ámbito del lenguaje pautado, ordenado, de la ciencia: cuando se introduce en la sociedad civil. Mientras tanto, está abocado al puro presente y de esta manera al miedo constante, a la vigilancia constante, a una vida miserable. A este respecto, merece la pena citar a Hobbes, pues sus palabras son en extremo trágicas a la hora de representar el estado de violencia en el que

cuestiones añaden dificultades a la hora de investigar el espacio de lo político en la obra del aragonés. Será en *El Criticón*, como veremos a lo largo de esta segunda parte de la tesis, en donde creemos que mejor se puede delimitar ese campo en Baltasar Gracián.

393 Sobre el *estado de naturaleza*, Hobbes analiza detalladamente, en forma de diálogo, la mayor violencia que puede acontecer a un Estado, que es la de la guerra civil, en: Hobbes, T. (2013) *Behemoth*. Madrid: Tecnos.

394 Moreau, P-F. (2012) *Hobbes. Filosofía, ciencia, religión*. Madrid: Escolar y Mayo.

se ve sumido el hombre previo a la formación de la sociedad civil: «En una condición así, no hay lugar para el trabajo, ya que el fruto del mismo se presenta como incierto; y, consecuentemente no hay cultivo de la tierra; no hay navegación, y no hay uso de productos que podrían importarse por mar; no hay construcción de viviendas, ni de instrumentos para mover y transportar objetos que requieren la ayuda de una fuerza grande; *no hay conocimiento en toda la faz de la tierra, no hay cómputo del tiempo; no hay artes; no hay letras; no hay sociedad. Y, lo peor de todo, hay un constante miedo y un constante peligro de perecer con muerte violenta. Y la vida del hombre es solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta*»³⁹⁵.

Así, el hombre precisa del artificio para sobreponerse a su estado natural con la finalidad de construir un espacio habitable. Toda moralidad, toda ciencia, todo arte, etc. pertenecen a ese ámbito de la pura convención. El hombre, como entidad natural, participa de una igualdad absoluta en cuanto a derechos, igualdad que, en última instancia se refleja en una imposibilidad de convivencia avocando al hombre a un estado de violencia constante. Sobreponerse a su naturaleza implica generar un campo de regulación por el cual se entre en un nuevo modo de temporalidad, que si bien implica dejar de lado el lugar de la más estricta igualdad natural, permite al hombre desarrollar todas sus facultades y permanecer en lugar que le otorga el mínimo de seguridad para la consecución de sus fines.

4.1.2. Teoría del pacto: conjuración de la violencia

Pero, ¿cómo puede el hombre arrancarse a ese espacio de constante violencia que es el *estado de naturaleza* y conformar un proyecto político que le permita habitar en la mayor estabilidad y paz posibles? La respuesta es el famoso *pacto* entre los hombres que hará que Hobbes pase a la historia, entre otras cosas, como uno de los padres del *contractualismo*: «Autorizo y concedo el derecho de gobernarme a mí mismo, dando esa autoridad a este hombre o esta asamblea de hombres, con la condición de que tú también le concedas tu propio derecho de igual manera y le des esa autoridad en todas tus acciones»³⁹⁶. En estos términos se realiza el *pacto* por medio del cual todos los

395 Hobbes, T. (2006) *Leviathan*. Madrid: Alianza. p.115.

396 Hobbes, T. (2006) p. 156.

hombres ceden sus *derechos naturales* a uno solo o una asamblea de los mismos en orden a la institución de la paz y, por tanto, del Estado, quedando este definido en los siguientes términos: «una persona de cuyos actos, por mutuo acuerdo entre la multitud, cada componente de ésta se hace responsable, a fin de *que dicha persona pueda utilizar los medios y la fuerza particular de cada uno como mejor le parezca*, para lograr la paz y la seguridad de todos»³⁹⁷. De la definición de Estado según Hobbes podemos observar que su fundamento consiste en gran parte en una suerte de monopolio de la violencia. Toda la violencia que el hombre ejerce (como cuerpo de *deseo y aversión*) en el *estado de naturaleza*, violencia que es legítima y conforme a *derecho*, se desplaza a un solo individuo o conjunto de ellos, generando un monopolio de la fuerza que es el fundamento de la seguridad entre los ciudadanos y el fin de la violencia indeterminada.

La solución que ofrece Hobbes para la constitución de un proyecto político como fin de un estado de guerra generalizado es análoga al funcionamiento y al relato de los mitos que veíamos al comienzo de esta segunda parte con René Girard. Hobbes parte de una situación de violencia indeterminada, situación en la que los hombres están entregados a los efectos de un deseo mimético generalizado. Todos los hombres ejercen su derecho de la misma manera porque, en definitiva, no hay criterios ni diferencias: en el *estado de naturaleza* hobbesiano todos los hombres son exactamente iguales y todos los hombres valen lo mismo sin diferencia alguna. Hobbes señala muy acertadamente que en esa situación no hay ciencia ni arte, porque no hay regulación de ningún tipo, y menos aun una regulación del *sentido*. Y la indiferenciación es tal que ni siquiera hay una concepción temporal unívoca que permita a los hombres guiarse *históricamente*. En el *estado de naturaleza* es imposible el concepto de previsión, el futuro. Así, la situación que describe Hobbes es una situación equivalente a la de la violencia generalizada e indiferenciada de la que hablaba Girard. Además, el modo de resolverla será igualmente análogo al del mecanismo de los mitos. En los mitos toda la violencia recaía en un solo individuo que, como chivo expiatorio, sustraía la violencia del cuerpo social³⁹⁸ cargándola él e instaurando de ese modo la paz. De hecho, Girard señalará que una

397 Hobbes, T. (2006) pp. 157.

398 Girard insistía en que el acto de violencia colectiva tenía que pertenecer al conjunto entero de la sociedad, nadie podía quedar fuera a la hora del sacrificio, todos tenían que tomar parte. Igualmente insiste Hobbes en que el *pacto* ha de ser firmado por todo individuo, quedando sólo fuera del pacto aquel sobre el que se ceden los derechos de fuerza: Hobbes, T. (2006) pp. 153 y ss.

figura que adquiere este papel en los ritos, en multitud de sociedades diferentes, es, precisamente, la figura del monarca o gobernante³⁹⁹. Ese papel del gobernante es el mismo que el del soberano hobbesiano: sobre él recae toda la violencia, pero en este caso la violencia se concentra en él como único detentador de la misma, como *monopolio* de la fuerza. No padece la violencia de toda la sociedad, sino que la recoge y es el único en poder ejercerla. En ambos casos, toda la violencia de todos los individuos se concentrada sobre uno solo en orden a instituir la paz.

Desde esta perspectiva, vemos que el relato contractualista de Hobbes no es mítico por el hecho de que refiera a una suerte de momento del pasado remoto que no pueda señalarse en un hecho empírico concreto y requiera de la fe. Tampoco porque pueda considerarse, entonces, fantástico o ideológico. Si la concepción política de Hobbes es mitológica es porque utiliza la misma estructura que los mitos según los entiende René Girard, teniendo además la misma finalidad: la evitación de la indiferenciación y la violencia indeterminada, la consecuente instauración de la paz.

4.2. Baltasar Gracián: la sociedad como perpetuo estado de naturaleza

4.2.1. Ausencia de lo político en *El Criticón*

Se puede afirmar que el discurso político le interesa muy poco al Gracián de *El Criticón*. Desde cierta propuesta interpretativa que comparten varios de los estudiosos sobre las obras del aragonés⁴⁰⁰, se entiende que hay una suerte de inflexión por lo que a su pensamiento en general se refiere, y que va desde la concepción *heroica* de obras como *El Héroe* o *El Político* hasta su más grave concepto de *persona* que desembocaría en *El Criticón* pasando a través de *El Discreto* y el *Oráculo manual*. Ese héroe, cuyo modelo de conducta eran las grandes personalidades de la historia, comienza a generar una crítica de sí mismo y de su condición como ser humano, lo que le lleva a una reflexión sobre su propia existencia más cargada de la dramaticidad del individuo como

399 La dialéctica según la cual la víctima propiciatoria pasa del desprecio de toda la comunidad a su inmediata conversión en sagrado al convertirse, por su mismo victimismo, en *canal* por medio del cual se vuelve a instaurar la paz y el orden.

400 Se puede señalar al respecto: “El héroe: la persona”, capítulo V, en Cerezo Galán, P. (2015) *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. pp.165-208. En este punto, compartimos gran parte de su interpretación.

tal que de la posibilidad de gestar grandes hazañas. Como bien señala Cerezo Galán, la propia experiencia vital de Gracián en los años 40 del siglo XVII pudo tener mucho que ver a la hora de erosionar la confianza primera que tenía en la monarquía española y las figuras que la representaban. Estos acontecimientos tendrán que ver con la sublevación de Cataluña (1640) y las consecuencias que para su amigo el duque de Nocera iba a suponer el hecho de disenter de la política centralista que estaba llevando a cabo el conde duque de Olivares. Nocera terminaría sus días en 1642, preso y sin haber recibido juicio.

Parece entonces que Gracián ha dejado de confiar en las grandes y nobles figuras, centrándose en «la virtud moral de la entereza y en la práctica de una filosofía melancólica»⁴⁰¹. Pero más allá de si este cambio es consecuencia de hechos existenciales acontecidos en la biografía de Baltasar Gracián, es cierto que opera un cambio considerable con respecto a las cuestiones políticas en su pensamiento. Lejos de *El Criticón* se encuentra el discurso eminentemente poético con el que Gracián exponía en *El Político* las virtudes de Fernando el Católico, situándolo como ejemplo de rey tanto para el presente como para cualquier monarca venidero. Sus hazañas, comparadas con un importante despliegue de conocimiento histórico por parte de Gracián, son narradas como elogio de una figura donde todas las prendas loables y respetables de un buen soberano coinciden y se materializan. Pero la razón de estado propuesta en una obra como ésta (que además, también se enfrentaba a la *razón de establo*⁴⁰² del florentino) ha devenido razón de estado de uno mismo⁴⁰³ cuando nos acercamos a las páginas de *El Criticón*⁴⁰⁴. La eminencia en la que se jugaban estas primeras obras ha

401 Cerezo Galán, P (2015) p. 174.

402 Gracián, B. (2013) p. 165. «Este es un falso político llamado el Maquiavelo que quiere dar de beber sus falsos aforismos a los ignorantes. ¿No ves cómo ellos se los tragan, pareciéndoles muy plausibles y verdaderos? Y, bien examinados no son otro que una confitada inmundicia de vicios y pecados: razones, no de Estado, sino de establo».

403 «A partir, pues, de *El Discreto*, se produce una transferencia de las determinaciones o cualidades heroicas -tales como exceso de ingenio, corazón grande, originalidad práctica, gracia de las gentes, despejo-, al sujeto/persona, a escala más ordinaria y en un nuevo escenario, que ya no es el teatro de la historia universal y de la gran Corte política, sino el medio sociopolítico cortesano en un sentido lato, extensivo a la sociedad urbana preburguesa», Cerezo Galán, P (2015) p. 169.

404 Sobre la cuestión de la *razón de Estado* en Gracián, especialmente en su obra *El Político* cabe señalar con provecho: Cantarino Suñer, E. (2006) Gracián y la política: modelo y teoría de la Razón de Estado. Conceptos: revista de investigación graciana, 3, pp. 101-115. Igualmente, sobre el devenir de la Razón de Estado en Razón de Estado del individuo: Cantarino Suñer, E. (1996) *De la Razón de Estado a la Razón de Estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647)*, tesis doctoral editada por la Universitat de Valencia.

realizado una suerte de desplazamiento de sentido más que una ruptura radical. Sigue operando así una cierta noción de lo virtuoso y lo elogiabile, solo que ahora aplicado al ámbito general de la existencia humana y no reducido al ámbito específico cortesano. Y es que, lo cortesano ha desbordado el lugar particular de la corte.

Es así, que en *El Criticón* el ámbito de lo político y la heroicidad ha sufrido una suerte de reducción, limitándose a acontecer de manera alegórica en la ya citada IV *crisi*⁴⁰⁵ de la segunda parte de la novela. Veíamos que en este episodio Critilo atravesaba las diversas estancias del palacio de Sofisbella, contemplando todos los saberes que se hallaban representados en cada una de las estancias de este palacio. De este modo, Critilo pasará por la Historia, la Humanidad, la indagadora Natural Filosofía, etc. hasta llegar a la habitación en la que se encuentra la Política, habitación a la que «entraron por razón de estado»⁴⁰⁶. Es interesante que Gracián se exprese así en el momento en que se refiere a la entrada en este salón. En nota al pie, Santos Alonso (editor de la edición que manejamos) señala que “razón de estado” es un modo ambiguo de expresarse ya que refiere, según el Diccionario de Autoridades, a dos significaciones: «la que se considera y atiende para la conservación, aumento y gloria del estado, ya que mira la política de los Príncipes y la que uno discurre y atiende para regular sus propias acciones, en algunos casos en que se atraviesan ó su punto, ó sus intereses»⁴⁰⁷. Gracián nos introduce así en el saber sobre la política con un motivo que se presenta equívoco. Pero teniendo en cuenta lo que hemos estado viendo acerca del cambio de dirección que toma la filosofía de Gracián, se puede entender perfectamente que el interés en el saber político se haya desplazado desde una perspectiva referida al buen gobierno del Estado hasta una perspectiva personal en busca del buen gobierno de uno mismo. Así, el saber político resultaría importante en *El Criticón* por lo que hace al individuo y a su saber desenvolverse en el mundo y no tanto por lo que se refiere a un soberano y su modo de gobernar. Igualmente, veíamos que esto sucedía con el saber cortesano que permitía habérselas en el ámbito de la corte, y el modo en que este saber, a partir del *Discreto*, comenzaba a operar ya como un saber general a la hora de relacionarse con los hombres en cualquier ámbito y no solo en el reducido a la corte.

405 “El museo del Discreto”, Gracián, B. (2013) pp. 356-379.

406 Gracián, B. (2013) p. 376.

407 Gracián, B. (2013) p. 376, nota 92.

Las figuras que repasa brevemente Gracián en estas dos páginas serán: Platón y su *República* «más para vista que platicada [...] nada a propósito para tiempos de tanta malicia»⁴⁰⁸; Maquiavelo y su *Príncipe* que junto con Bodino y su *República* se considera que «no pueden estar entre gentes; no se llamen de razón, pues son tan contrarias a ella»⁴⁰⁹; Aristóteles, Juan Botero, Bobadilla y, finalmente una que «aunque pequeña, sí que es preziosa [...] No tiene otra falta esta *Política*, sino de autor autorizado»⁴¹⁰, que es, precisamente, una referencia a su propio escrito, *El Político*. De modo que, en el breve espacio de dos páginas Gracián se ha ocupado la cuestión de la política en el sentido de una teoría del Estado o del gobierno del mismo. No se volverá a tratar del tema salvo referencias a grandes figuras de ese ámbito representando alegorías de virtudes o defectos. Pero de lo que no se tratará explícitamente ya será de la cuestión del ordenamiento del estado o del modo de gobernar.

4.2.2. Cuestiones de ontología

Si atendemos a la perspectiva ontológica, podemos observar que Gracián se mueve en un paradigma análogo al de Hobbes. Veíamos que Hobbes, desde el discurso de la ciencia, participaba de una ontología *corporeísta* para la que lo más relevante era las relaciones entre los cuerpos. Esta ontología lo alejaba de la escolástica ontología *esencialista* en la que se trataba de la sustancia como fundamento y sus diversos accidentes. En lo que Hobbes repara es en que los cuerpos actúan y padecen, trasladando el peso del argumento al carácter relacional de los entes. Del mismo modo, la ontología graciana participa de una ontología que podemos denominar como ontología de la *potencia*. Ha sido larga y fructífera la discusión acerca de si conceptos como *sustancia* o *esencia* son operativos en la propuesta filosófica de Gracián, discusión que hemos visto en la introducción a esta tesis. Gracián no hace disolverse la sustancia en sus *maneras* o *modos*, pero tampoco propone la fórmula inversa. La importancia de la *modalidad* en Gracián es relevante y manifiesta a lo largo de sus

408 Gracián, B. (2013) p. 376. Es relevante señalar cómo comprende que la *República* de Platón tenga que quedar reducida a contemplación y no quepa discutirla o aplicarla. Al igual que veíamos en la primera parte, todo deviene alegoría para Gracián. Es tan de malicia el tiempo que habitamos, que cualquier cosa que podría ser de utilidad queda reducida a mera ruina, a mero objeto de contemplación

409 Gracián, B. (2013) p. 377.

410 Gracián, B. (2013) p. 378.

escritos, por ejemplo en los conocidos aforismos del *Oráculo* en los que se trata del tema⁴¹¹, o en el *Discreto*⁴¹². Gracián no procede a una borradura radical de la esencia, pero no puede dejar de prestar una atención importante al modo en el que ésta se presenta. Si el mundo ha devenido mundo en cifra, como se asegura en *El Criticón* y se alegoriza en uno de los más importantes acompañantes de Critilo y Andrenio⁴¹³, esto implica que hay que tener muy en cuenta el modo en que se nos aparecen las cosas para no creerlo tal y como acontece, sino para poder someterlo a juicio y así descubrir su *verdad*. El hecho de que lo que nos encontramos esconda una verdad que pueda ser totalmente contraria a su apariencia es ya el reconocimiento por parte de Gracián de que la esencia y la apariencia pueden funcionar en órdenes distintos sin necesidad de tenerse que someter el uno al otro. Así, más que disponer la cuestión en términos de si Gracián es o no esencialista, resulta más fiel a la realidad de su texto observar que lo que sí sucede es el reconocimiento de dos ámbitos que comienzan a funcionar de manera autónoma y que desembocarán en la cuestión de que sea el sujeto el que otorgue la esencia o verdad al objeto de conocimiento; en última instancia, la cuestión de la construcción del objeto por parte del sujeto. La ontología de Gracián se muestra así como *dinámica* o como una ontología de la *potencia* ya que, a nuestro juicio, ambos polos de ésta, el referido al fundamento y el referido a modo de presentarse de dicho fundamento, se reconocen como operativos en igualdad de condiciones: ni las apariencias determinan el *fondo* o *caudal*, ni el *fondo* o *caudal* las obliga a una determinada configuración. Además, es la propia forma del texto graciano lo que señala en esa dirección. Su texto es eminentemente literario, alejándose del sistematismo escolástico, pero no por la vía del discurrir científico, como observábamos en Hobbes, sino por la vía del decir poético (razón por la cual su obra siempre ha caído más del lado de estudios literarios que de estudios filosóficos). Gracián parece establecerse así en el espacio del devenir y del cambio, en el espacio del movimiento, por medio de su propio *decir*. De manera que se puede entender que los tropos retóricos y el discurso contradictorio son la forma de expresión de una concepción del ser en la que ninguna

411 Aforismo 130. *Hazer, y hazer parecer*, en Gracián, B. (2011) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra.

412 Realce XIII *Hombre de ostentación. Apólogo*, en Gracián, B. (1997) *El Discreto*. Madrid: Alianza.

413 *El mundo descifrado, crisis IV*, parte 3 de *El Criticón*, en: Gracián, B. (2013) pp. 611-633.

figura puede nunca quedar fijada del todo. El empeño de Gracián parece entonces residir, teniendo en cuenta esta ontología y su modo de expresarla, en mostrar el habitar del hombre en el ámbito de la *materia*, ámbito en el cual nunca nada está seguro del todo y todo tiene posibilidad de cambio, espacio en el que nada es lo que parece ser a la par de que en ese *parecer* es en el que se juega todo. Podríamos decir que la ontología de Gracián es una ontología de la *mirada*: de la mirada del otro sobre uno y de la mirada de uno mismo sobre sí mismo como si de otro se tratase. Es, por tanto, una ontología fundamentalmente relacional en la que el juego de la *simulación* y la *disimulación* acota el espacio en el que se encuentran los entes.

Finalmente, esta ontología se puede igualmente ver en las relaciones entre *artificio* y *naturaleza* tal y como las dispone Gracián. Gracián reconoce el estatuto esencial de la naturaleza, el estatuto ya dado de la misma, pero no deja de otorgarle una importancia, como mínimo, igual al hecho de que el artificio humano la mejora y la lleva a la perfección ¿Anula de este modo Gracián lo natural? No, pero tampoco hace depender todo de cuestiones referidas a la esencialidad de la naturaleza. Vemos de nuevo dos ámbitos que parece pueden discurrir de manera paralela sin que haya la posibilidad de darle la última palabra a ninguno de los ordenes por encima del otro. Si cabe comparar la ontología de Gracián con la de Hobbes, ya que en ambos casos el acento en las esencias o sustancias queda desplazado hacia las relaciones, es porque parece que esta ontología es común a la época que ellos comparten, tal y como hemos podido observar en páginas anteriores en nuestro breve acercamiento al Barroco.

4.2.3. Lenguaje y conocimiento

Y es el *decir* mismo, como en Hobbes, el lugar de conocimiento en Gracián. Su epistemología se puede cifrar en su escrito *Agudeza y arte de ingenio*⁴¹⁴. El hombre conoce por el decir y, especialmente, por el decir bello. Intentar prescribir una técnica del ingenio (potencia natural) es un modo más de intentar habérselas con lo no sistematizable. En esta obra, Gracián repasa minuciosamente el ámbito de las figuras retóricas para mostrar que el conocimiento de la realidad se encuentra en el modo de

414 Seguimos aquí a Hidalgo-Serna: Hidalgo-Serna, E. (1993) *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos.

conceptuar lo existente. En ese juego de relaciones de contrarios, que es donde la agudeza se cobra su mayor recompensa y se encuentra en su espacio propio, el hombre conoce. Pero el discurso del conocimiento siempre puede ser mejorado, nunca está dicho de una vez por todas. Dependerá de la aplicación en el artificio la posibilidad de que el hombre pueda elevar sus potencias naturales hasta el nivel del conocimiento. Gracián no niega la posibilidad de un discurso de la verdad, pero dicho discurso, sin el adorno del decir bello, poca efectividad puede tener en la realidad y, además, como hemos señalado, nunca será un discurso cerrado, cifrándose en él una suerte de infinitud muy propia de los deseos barrocos de *inmortalidad*: pura infinitud inmanente al mundo ya que se juega en (y por) el lenguaje mismo. Así, poco puede hacer el *fondo*, la *profundidad*, el *caudal* sin una presentación que lo vuelva efectivo, tal y como veíamos más arriba. Pero, además, este proceso de *enmascaramiento* tiene la finalidad de generar una suerte de regulación de las pasiones, tanto de las propias como de las ajenas.

El artificio, en el lenguaje y en la conducta, es el medio de esta regulación. Si Hobbes encontraba la regulación pasional en el discurso establecido en la sociedad civil, Gracián lo encuentra en el trabajo individual por el que se gana al otro ganándose a uno mismo. La ascesis estoica se convierte así en un modo de ascesis discursiva en constante vigilancia. De hecho, no se pretende una destrucción de la pasión, como tampoco se pretendía en Hobbes; el interior de uno mismo puede ser de la naturaleza que sea, de lo que se trata es de conocerlo para así poder dominarlo y gestionarlo en el papel que a cada uno le toca representar en la vida. Conocerse a uno mismo y saber gestionarse implicará así la posibilidad de conocer al otro y saber cómo medirse con él en orden a no fracasar.

La *persona* de Gracián, ese ser que no es mero hombre, es un *miliciano* cuya existencia consiste en la medición constante de sí mismo y de sus relaciones con el otro. La falta de fundamento de sentido obliga a este ejercicio infinito, melancólico, de cifra y contracifra, de interpretación, para poder estar siempre a punto en cualquier situación dada, en cualquier giro que nos presente la vida. El sujeto melancólico está entregado por entero a esta tarea.

4.2.4. La imposibilidad de lo político o la *política melancólica* de *El Criticón*

Y de este sujeto melancólico es difícil que pueda surgir un proyecto político. Como hemos visto, Gracián no parece interesado en hablar del Estado, lo que no quiere decir que no le preocupe la noción de comunidad. Lo que para Hobbes era punto de partida, el *estado de naturaleza*, para Gracián es punto de llegada o, mejor dicho, origen nunca superado por artificio humano. El ámbito de una regulación trascendental de las relaciones acontece siempre en su discurso de manera diferida, pasada: el gran político *fue* Don Fernando el Católico, y la naturaleza como vida regida por el Creador es cosa del pasado, de un pasado que se recuerda con agonía y que se simboliza en el espacio apartado de tierra firme y en medio de un hostil océano que es una isla. Hubo un tiempo de hombres que también eran *personas*⁴¹⁵, pero ese tiempo ya no es el actual y no va a volver una vez que se ha inaugurado el ámbito de la historia, el propio del hombre, el lugar de la *hybris*. Esa vida que Hobbes puede dejar atrás gracias al *pacto* es para Gracián la vida misma como relación entre los hombres; es el punto de llegada y no retorno. Y es que es el hombre el introductor del desorden en el mundo, es el hombre el que en lugar de hacer un pacto, lo ha roto.

Así, entregado a la mentira y al engaño, introducido en el mundo de la mano del discurso, el hombre habita un tiempo de guerra continua. Todo su esfuerzo será cifrado en un futuro que, como ya veíamos en la primera parte de esta tesis, es un futuro siempre postmortem. Si Hobbes observaba la inclusión del hombre en una temporalidad con visos de futuro y progreso tras el pacto y gracias al simbolismo pautado en la sociedad civil, Gracián encuentra que esa posibilidad queda totalmente cancelada en la vida presente (Felisinda no se conoce en esta vida), y no por un más allá en el cielo, sino precisamente ateniéndose siempre a este mundo del que, paradójicamente, se quiere escapar. El sujeto político en Gracián es un sujeto cuya máxima aspiración es poder sustraerse a la finitud, perpetuándose en un mundo al que realmente aborrece y que deja exactamente tal y como se lo encontró; en definitiva, un sujeto cuyo esfuerzo está dirigido a dejar su impronta en el mundo, pero como materia estéril, como

415 «En aquel buen tiempo cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres, fueran admirables estas reglas; pero ahora, en los tiempos que alcançamos [*esas reglas, las del Galateo*], no valen cosa», Gracián, B. (2013) p. 237.

recuerdo, como escritura.

La política en Gracián es una no-política del puro individuo en confrontación con él mismo y los demás. Su virtud no es fin en sí, sino que es un mero medio que proporciona al sujeto las herramientas para poder sobrevivir entre la *malicia* del mundo. Llegado el final, a saber, el reconocimiento de que toda la existencia ha sido engaño, solo quedan dos opciones: la nada o la memoria. Desaparecer o acontecer como las ruinas que nos recuerdan que algo hubo, que algo de nosotros quedó. Así, nunca se está pensando en instituciones políticas o en acuerdo entre los hombres. La historia en Gracián, marcada por el signo de la transitoriedad y el lenguaje equívoco, entrega a sus sujetos a un puro destierro secular en el que toda posibilidad de salvación queda cancelada, al igual que todo concepto de progreso. Y la consecuencia de esta suerte de no-política, o *política melancólica*, es el hecho de la imposibilidad del orden y la armonía en el mundo ya que como *mundo* es cosa de los hombres. Aquello que Hobbes consigue solucionar por medio del mecanismo mitológico de su narración, a saber, la condensación de toda la violencia en un solo individuo, en Gracián se muestra como una imposibilidad.

Hemos utilizado el sintagma “política melancólica” para referirnos, precisamente, a la postura tan poco “política” que toma Baltasar Gracián. Y es que, en cualquier caso, es inevitable que todo juicio y toda posición pueda denominarse como “política”, pues no hay juicio o posición a expensas del ámbito del discurso general y público que es el de lo político. Así, me parece que no resulta en absoluto erróneo calificar la postura de Gracián como una *política melancólica*. El melancólico es realmente un sujeto de imposibilidades. Su incapacidad de superar el duelo lo mantiene detenido en una suerte de no-tiempo y no-lugar. Y una de sus incapacidades es precisamente la de modificar la realidad que se encuentra. El sujeto melancólico puede aborrecer, odiar, despreciar o ignorar la realidad que le rodea; incluso puede entregarse al infinito ejercicio de la búsqueda de sentido de la misma, *rumiando* significantes por doquier e intentando resignificarla. Pero para lo que no está capacitado, debido a su condición de duelo continuo, es para la posibilidad de cambiar nada en torno a él. Los alegoristas barrocos alemanes, tal y como lo interpretaba Benjamin, eran conscientes de la historia entendida como historia de la decadencia y la finitud, y por tanto demostraban una capacidad

fenomenológica muy afinada, pues eran conscientes de la realidad misma, pero eso no les permitía dar un paso adelante. Ante su desesperación, preferían realizar la *cabriola* teológica por la que el mal (y por lo tanto, el mundo) se devoraba a si mismo como alegoría en una suerte de paso previo al momento de la salvación y redención. Igualmente para Benjamin, Baudelaire alegoriza el mundo que le rodea y lo somete a su ira y violencia, pero su gesto no llega más allá de esputar un terrible maleficio sobre la humanidad. Ni los alegoristas barrocos, melancólicos, del siglo XVII, ni Baudelaire, melancólico del siglo XIX, eran capaces de sobreponerse al momento de la verdad y la denuncia. Benjamin reconoce así la importancia de este pesimismo, pero solo cuando es un pesimismo que puede ser revolucionario, un pesimismo *organizado*⁴¹⁶. Así, Gracián también participa de este pesimismo no organizado que para Benjamin es una rémora para la revolución. Sería algo anacrónico hablar en Gracián de *revolución*, pero lo cierto es que las denuncias frente a la injusticia y la barbarie no son ajenas al tiempo en el que escribe *El Criticón*. Por ejemplo, se puede subrayar cómo Rodríguez de la Flor en *Era melancólica* insiste en señalar los textos de denuncia que sobre la masacre y explotación en las indias escribieron algunos frailes⁴¹⁷. Aunque en la mayoría de los casos son denuncias que se justifican de manera teológica, no dejan de supurar una suerte de amargura radical frente a un proyecto de colonización que, bajo la excusa de la evangelización, lo que ha hecho ha sido ocupar y esclavizar a los habitantes de las tierras encontradas. Voces como la del padre Antonio Vieira⁴¹⁸, jesuita portugués de gran relevancia por lo que al estudio del Barroco luso se refiere, se alzan contra un Dios al que parece no importarle demasiado que sus propios *ministros* perezcan bajo la lacra de las guerras. Igualmente, Fernando Álvarez-Uría en su libro *El reconocimiento de la humanidad. España, Portugal y América Latina en la génesis de la Modernidad*⁴¹⁹ realiza un excelente estudio sobre el papel tan relevante que algunos padre dominicos

416 Esta concepción de un pesimismo *organizado* que pueda servir al fin de la redención puede rastrearse en las *Tesis sobre el concepto de Historia*: Löwy, M. (2002) *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.

417 Se puede consultar al respecto de la denuncia y del conflicto moral que supuso la conquista del continente americano: Rodríguez de la Flor, F. (2007) pp. 186-192 y pp. 238-279.

418 Se puede consultar el estudio sobre el sermón *Pela vitória de nossas armas contra as dos holandeses* que realiza Antonio J. Saraiva en: Saraiva, A.J. (1980) *O discurso engenhoso*. Sao Paulo: Editora perspectiva.

419 Álvarez-Uría, F. (2014) *El reconocimiento de la humanidad. España, Portugal y América Latina en la génesis de la Modernidad*. Madrid: Morata.

jugaron en la conformación de un espacio de derecho universal en favor de otros pueblos como los indígenas, frente a los intentos imperiales de ocupación y expoliación que se estaban llevando a cabo a raíz del encuentro con el continente americano y sus habitantes.

Si quizás no cabe hablar de Gracián en los mismos términos que Benjamin habla, por ejemplo, de la melancolía y la rabia de Baudelaire, sí es cierto que en su misma época había discursos que se podían enmarcar dentro de un pesimismo con un cierto carácter activo que, realizando un juicio igual de poco edificante sobre la realidad que les rodeaba abogaban por una suerte de denuncia y reconfiguración de la misma, sirviendo de contrapunto a ese pesimismo melancólico que puede denominarse, sin mayor problema, como reaccionario o quietista. En cambio, en Gracián, el mundo queda entregado a su suerte tal y como uno se lo encontró: atravesado del mal que el hombre mismo le ha introducido. Así, resulta casi un diagnóstico tautológico ya que, si el error que estropea el mundo es humano, y no solo se pueden comprender el mundo y la historia como proyectos humanos, es manifiesto que en ningún caso la ecuación nos puede llevar a otro resultado que no sea el de *Falimundo*.

Es verdad que en base a ciertas cuestiones, especialmente de carácter estético, se puede señalar algún respecto en la filosofía de Gracián que nos permita alumbrar pautas positivas para la conformación social. Así, Carlos Soldevilla⁴²⁰ presenta, en un estudio singular, novedoso y arriesgado, el modo en que Gracián (y, en general, un acercamiento serio al Barroco) puede ser de una utilidad sin precedentes por lo que se refiere a la comprensión de nuestra propia actualidad ya que, en sintonía con la apuesta teórica que señalábamos anteriormente de Calabrese o Sarduy⁴²¹, entendida como *posmodernidad*, comparte y es heredera de muchos aspectos del Barroco.

Partiendo del autoconocimiento del sujeto, de raigambre estoica, y en base a su autodomínio *prudente*, Soldevilla rescata una propuesta de *sociabilidad* en la filosofía de Gracián, comprendida ésta desde una suerte de perspectiva psicosociológica. El análisis de la subjetividad de Gracián estaría en deuda no solo con la filosofía estoica, sino también con las propias condiciones presentes en que se gesta. La crisis que supone

420 “El autodomínio prudente: La génesis barroca de la identidad como estilo de vida en Baltasar Gracián”, en: Soldevilla, C. (2013) *Ser barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 53-106.

421 Soldevilla, C. (2013) pp. 53-55.

el XVII es una crisis que obliga a la reflexión y a la búsqueda de composiciones y conformaciones subjetivas en un momento en el que la exterioridad se muestra como problemática para el individuo (el mundo como *teatro*, la vida como *sueño*, la experiencia como *desengaño*) del mismo modo que su propia individualidad (la escisión entre razón y pasión que es, como ya sabemos, la protagonista de *El Criticón*). Ante una situación tal, surge la necesidad de generar tentativas que permitan al sujeto tanto reformularse a sí mismo como reformular sus relaciones con la exterioridad⁴²².

El primer paso, pues de este intento de recomposición general lo cifrará Soldevilla en el autoconocimiento subjetivo. Y no marra el objetivo en su análisis al mostrar de qué modo en Gracián resulta de máxima importancia esta cuestión ya que es consciente de que el mundo es inevitablemente humano y que por tanto, la construcción del mismo se hace entre humanos. Consecuentemente, el mayor conocimiento de mí me permite el mayor conocimiento del otro, pues ambos participamos de una misma naturaleza escindida y, a su vez, de las mismas herramientas *ingeniosas* por las que nos vamos recomponiendo una y otra vez. Así, el sujeto, visto como ligazón de naturaleza y artificio, es el primer paso en el conocimiento del mismo, y el primer paso de un conocimiento que siempre ha de ser entendido en términos de *desengaño*⁴²³.

Si el primer paso era el autoconocimiento por medio del cual me reconozco como sujeto escindido en mí mismo y con respecto a la exterioridad, y así reconozco también la misma naturaleza en el otro, el segundo paso será el modo en que uno tiene que actuar en base a ese reconocimiento previo. La propuesta de Gracián, que es también propuesta en general barroca, implica una suerte de repliegue sobre uno mismo, no solo en el ámbito de la reflexión, sino incluso en el de la acción debido al modo en que toda situación vivida es experimentada como hostil. El pesimismo es una nota así inevitable de esta antropología barroca que ya, muy modernamente, está reconociendo en la subjetividad la única boya a la que agarrarse para no naufragar en una realidad

422 Estas tentativas atraviesan toda filosofía que se pueda o se quiera comprender como barroca: Montaigne, Descartes, Spinoza, Leibniz... Así como las no racionalistas que encontramos en un modo de discurso estético como es el de la literatura: Calderón, Quevedo, Lope de Vega, Góngora, y, obviamente, Gracián. No en vano, se puede considerar que estas tentativas alcanzan hasta la *era de la crítica* que comenzaría con ese punto de inflexión en la historia del pensamiento que representa Kant.

423 Soldevilla, C. (2013) p. 67. «De este modo, el autoconocimiento no es otra cosa que la aproximación gradual a lo inconsciente y las ilusiones que engendra; despertándonos del sueño o ficción que somos y de las falsas apariencias que vivimos».

fragmentada y dejada de mano de Dios a su pura y vacía inmanencia. El individuo se ve así obligado a proveerse de valores propios frente a una exterioridad inmoral y sin sentido, y frente a una interioridad que puede llegar a ser dominada por la *fiebre* de las pasiones. Esto deriva en una conducta fundamentada por una suerte de cálculo ético y psicosociológico, base del hombre *discreto*. El proceso para llegar a esta conducta pasa, a ojos de Soldevilla, por «un pesimismo de carácter emotivo; recalca en un énfasis sobre el individualismo y una vigorosa destreza dramática (un arte de la representación para saber simular y disimular), y tiende hacia una estetización, antes de conformarse como estilo de vida en el autodomínio prudente»⁴²⁴.

El pesimismo vendrá dado por la propia atmósfera que se respira en el Barroco hispano. Como señalábamos más arriba con respecto a la melancolía, es inevitable ese diagnóstico antropológico cuando, tanto interior como exteriormente, las experiencias se muestran siempre conflictivas. El melancólico, el pesimista, precisamente lo son en tanto que agudos fenomenólogos de la realidad propia y la circundante, derivando su análisis en una estrategia de doble repliegue (respecto a sí y respecto al mundo). Consecuentemente, esta situación aboca a un inevitable individualismo, individualismo que Soldevilla analiza muy acertadamente⁴²⁵, dominante a lo largo de toda la producción literaria de Baltasar Gracián, siendo especialmente relevante en *El Criticón*. Y este individualismo exige además un raciocinio que no puede ser ni cartesiano ni empírico, sino dependiente de una razón ingeniosa, estética, dependiente de los propios frutos de artificio de un sujeto que, en soledad absoluta, ha de poder dotar de luz y de sentido su existencia y la realidad que lo rodea⁴²⁶. Y es que del mismo modo que el proceso de constitución del conocimiento es la manera de actuar y de saber habérselas con el mundo. Así, la teatralización de la que habla Soldevilla, fundada en el arte de la simulación, especialmente en el del disimulo: el sujeto que se encuentra ante una realidad cambiante e inesperada a de saber adecuarse a la misma por medio de un juego de máscaras que le permitan salir airoso de las situaciones comprometidas y

424 Soldevilla, C. (2013) p. 69.

425 Soldevilla, C. (2013) pp. 76-80.

426 Ya hemos señalado anteriormente que *Agudeza y arte de ingenio* será precisamente el tratado destinado a analizar el discurso posible de una racionalidad poética que conoce la realidad en base a las relaciones entre sus entidades y en base a expresarlas en el modelo de lo bello, que otorga la infinitud necesaria a un discurso que habla de lo finito.

problemáticas a las que se ve o puede verse continuamente abocado. La destreza dramática es una destreza que solo se puede entender desde una perspectiva estética, del mismo modo que la epistemología poética por la que el hombre conoce el mundo y le da voz en el discurso bello. Es así cómo el individuo puede vadear una sociedad que se le presenta como ese ámbito cortesano que, lejos de ser ya una escuela de cortesía y buenas maneras, se ha convertido en un espacio de mera competición y egoísmo.

El conjunto de este devenir constructivo del sujeto, tanto de sí como de la realidad, se entiende para Soldevilla como «autodominio prudente». Y un autodominio prudente que no es solo una virtud, sino además un estilo de vida, una suerte de filosofía práctica, de modo de acción: es, por una parte, el conjunto de valores que permiten al individuo dotar su ser mismo de consistencia, dotarse a sí mismo de sentido, frente a su propia escisión interior (valores que podemos rastrear a lo largo de *El Héroe*, *El Político* o *El Discreto*); pero por otra parte, no solo es creación e innovación ontológica, sino que es «manipulación práctica de la realidad»⁴²⁷.

En este individuo ingenioso que propone Gracián, Soldevilla encuentra la anticipación barroca de la razón posmoderna del fragmento, que se yergue al igual que cuatro siglos antes sobre una pérdida del sentido de totalidad. Gracián ofrecería una suerte de compendio de sabiduría universal para sujetos que se encuentran en situaciones de crisis y pérdida de sentido. El sujeto de Gracián sería una suerte de superviviente en tiempos de conflicto y tribulación cuando estos atacan a las raíces principales de fundamentación tanto de la subjetividad como del mundo en derredor. De modo que, una vez que tenemos la subjetividad salvada y por tanto no todo está perdido, ¿cuál es el modo en que esta subjetividad puede constituir sociedad desde los presupuestos de Gracián según Soldevilla?

Soldevilla observa que el sujeto de Gracián no es un mero sujeto entregado a su conformación propia y a su mera supervivencia en un medio hostil al que, en la medida de lo posible, consigue vadear e incluso controlar con el fin de no ser devorado por su torrencial destrucción. En Gracián existiría además una dimensión de lo social (una suerte de *psicosociología*) que permitiría la incorporación a su proyecto filosófico de una sana interacción entre los sujetos. El núcleo de esta propuesta de carácter

427 Soldevilla, C. (2013) p. 88.

comunitario giraría en torno al concepto de *gusto*. Acertadamente, Soldevilla señala que el gusto es uno de los conceptos más relevantes y más reflexionados por Baltasar Gracián. El gusto⁴²⁸ no se reduce en Gracián al sentido de deleite, sino que tiene una potencia mucho mayor, refiriéndose a una facultad del juicio que nos permite discernir «cualidades y defectos relativos al agrado, y que es fundamento y guía para todos los aciertos del vivir en común, y para llevar a cabo este son fundamentales los criterios estéticos del buen gusto, el saber bien elegir con quién se desea convivir»⁴²⁹. Y dichos criterios del buen gusto serán el punto sobre el que pivote la posibilidad de acceder y pertenecer a grupos sociales con los que compartir un estilo de vida común. El gusto se presenta entonces en Gracián desde una doble perspectiva: por una parte, una faceta subjetiva, que alejaría la antropología graciana de su tendencia al pesimismo y la melancolía, acercándolo a una vertiente más positiva y edificante debido a que la cuestión del gusto implica un contenido lúdico que puede de ser el modo de interpretar una de las caras propias del Barroco⁴³⁰. Por otro lado, el gusto remite a un ámbito de objetividad, pues de otra manera no cabría calificarlo como “buen” o “mal” gusto, amén de nacer como criterio compartible intersubjetivamente. Además, este gusto de Gracián es un gusto aprendido que mejora al sujeto en su relación con las cosas del mundo y con los demás hombres, ya que un buen gusto, como asegura Gracián, «sazona toda la vida»⁴³¹. El gusto acontece entonces, primero como una intuición y elección personal, pero más tarde, inevitablemente, se aprende y comparte socialmente.

Y este concepto de gusto que maneja Gracián sería el núcleo de la sociabilidad dentro de su propuesta filosófica a ojos de Soldevilla, que encuentra en la propia biografía de Gracián dos ejemplos claros de pertenencia a pequeños grupos de estilo de

428 VV.AA. (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra. pp. 127-132.

429 Soldevilla, C. (2013) p. 92.

430 Recordemos que, por ejemplo, Francisco Martínez Martínez ya señala la cuestión del rostro jánico del Barroco según un Barroco de las *luces* y otro de las *sombras*. En cualquier caso, caben dos interpretaciones según se vea esa luz o ese aspecto lúdico desde una perspectiva positiva o si se entiende, como hemos visto que Benjamin lo entendía, como *carcajada de Satanás*. - Martínez, F.J. (2014) *Próspero en el laberinto. Las dos caras del Barroco*. Madrid: Dykinson. “El cuerpo en Spinoza”, en VV.AA. (2002) *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: Uned.

431 Gracián, B. (2011) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra. pp. 259-260. Soldevilla realiza una interpretación del *Oráculo* que lo convertiría en una suerte de manual de juego en la relación social, viéndolo desde la perspectiva de lo lúdico. Es cierto que se puede segregar una suerte de estructura jovial a partir de estos aforismos en los que lo que se pone sobre la mesa es el modo en que funcionan las relaciones entre sujetos en el ámbito generalizado de una sociedad de carácter cortesano. Cabe, pues una interpretación de esta índole, aunque no sea la que aquí seguimos.

vida compartido a los que perteneció el autor aragonés. Estos dos núcleos comunitarios serían el círculo de Lastanosa y el círculo del duque de Nocera. Es en ellos donde encontraríamos encarnado el concepto de sociabilidad que se puede extraer de los textos de Gracián: pequeños grupos de individuos que comparten intereses comunes y que se reúnen para disfrutar de la mutua compañía y la discusión gustosa.

Vemos así cómo el interesante análisis de Soldevilla permite señalar a lo que de *social* podría quedar en el pensamiento de Baltasar Gracián. Pero hay que reconocer que esta *sociabilidad* que puede extraerse de sus textos y de su propia biografía es una sociabilidad en un sentido ciertamente débil. El pequeño núcleo de individuos que comparten estilos de vida solo puede entenderse dentro del contexto más amplio de un proyecto político global. Desde una perspectiva de supervivencia es cierto que estas pequeñas agrupaciones son el *salvavidas* y uno de los principales fundamentos del desarrollo de cualquier individuo. Y en momentos de crisis de identidad, tanto individual como social, estos pequeños grupos son el espacio donde el sujeto puede mantenerse a *flote* interactuando con sus iguales compartiendo *gusto*. De modo que el texto graciano está ya señalando a uno de los puntos clave de la sociología y el desarrollo individual y comunitario tal y como lo conocemos actualmente. Pero es inevitable observar que esta suerte de pequeñas comunidades no dejan de pertenecer al ámbito de lo privado, y lo político siempre es por necesidad referido al ámbito de lo público. La familia, los amigos, los *clubes*, la pareja, son todos ellos relaciones intersubjetivas, pero inevitablemente privadas, y excepto la familia que, en cualquier caso, no es elegida, el resto son precisamente los tipos de relaciones que se ajustarían a los modos de vida compartidos conscientemente y por decisión propia. Es en el ámbito de lo público donde realmente se pondría en juego una concepción del *gusto* más allá de la que se refiere a compartir el mismo. Es cuando hay que comprender el *gusto* del otro, que no es el mío, donde se pone a prueba la sociabilidad de un concepto tal. Y es que es en las relaciones entre diferentes grupos de estilo de vida es en la que se puede empezar a considerar que se juega algo como lo político.

5. CONCLUSIONES

En esta segunda parte de la tesis he querido subrayar la importancia que la violencia tiene en *El Criticón* e, igualmente, la importancia que tiene lo que se haga con ella. Gracias al recurso a Girard hemos podido plantear la cuestión en términos realmente universales por el hecho de que sus estudios de carácter multidisciplinar, pero con énfasis especial en la antropología y la hermenéutica, nos permitían acceder al problema de la violencia desde diversos puntos de vista, si bien desembocando todos en una misma conclusión. Esta conclusión se refería al hecho de que la violencia es un hecho inmanente a la existencia y que, especialmente cuando se trata de la existencia del ser humano, no se puede pasar por alto debido a la gran importancia y al papel protagonista que toma en el desarrollo mismo de sus relaciones y sus construcciones sociales. Frente a otros autores para los que la violencia es un tema que puede ser pasado por alto cuando se trata del estudio del hombre, Girard da cuenta de que ningún estudio que la deje de lado puede ofrecer una interpretación medianamente seria, rigurosa y menos aun completa del hombre. Así, analizando las narraciones y las prácticas sociales que se pueden considerar como las más antiguas de la humanidad (y analizando las de diferentes sociedades o culturas), Girard observa que la violencia es siempre tema recurrente. Estas narraciones y estas prácticas, es decir, los mitos y los ritos, nos hablan directamente sobre el origen del hombre en tanto que ser social, y hacen de la violencia el eje sobre el que pivota tanto la práctica realizada como la historia contada: es por medio de la violencia que la cultura se conforma y se genera orden donde había caos. El mito nos habla de cómo la gestión de la violencia generalizada, grupal, se enfoca en un solo individuo haciendo de él una suerte de exorcizador de la misma y generando así las posibilidades de la paz social. Del mismo modo, el rito es la rememoración de ese acto fundante que es inevitablemente violento y que le recuerda a la sociedad que lo practica el peligro de dejarse atrapar en la red de la violencia indiferenciada. En el mito y en el rito encontramos lo que Girard denomina el chivo expiatorio o la víctima propiciatoria, que es ese individuo sobre el que se concentra toda la violencia que ha roto las diferencias y por medio del cual esta desaparece. Pero Girard encontrará esta estructura no sólo en los mitos y los ritos, sino que también podrá rastrearla en diferentes textos a lo largo de la historia, especialmente

textos literarios en los que se habla de la condición humana, textos estos que suelen coincidir en ser grandes obras de la literatura universal (algunos de ellos denominados por Girard como textos específicamente *persecutorios*). En ellos acontece también para Girard toda la problemática que gira en torno a lo que él denominó *deseo mimético* y que es una teoría por medio de la cual se observa el modo en que el deseo es siempre de carácter mimético, y en su desarrollo sin límite deriva en una violencia que convierte el ámbito del deseo en el ámbito de una rivalidad sin límite. Igual que con respecto a la violencia generalizada, el deseo hace desaparecer las diferencias y desemboca una guerra indiscriminada donde el objeto de deseo ha quedado desplazado por el hecho mismo de la disputa. Y es que es el mismo mecanismo que observaba Girard con los mitos y los rituales: un proceso que desemboca en una violencia general e indiferenciada y que tiene que ser conjurado por medio de una gestión específica de dicha violencia. Esto produce la fuerte ligazón que se establece en la violencia y el ámbito de lo sagrado, pues ambos juegan en el mismo plano por lo que a la creación y consiguiente desarrollo de la cultura se refiere. Al final, esa víctima propiciatoria será precisamente el lugar de lo sagrado, pues si bien en un primer momento se la desprecia y considera culpable, en un momento posterior se la reconoce como creadora del orden y la paz.

Pero una de las cuestiones más relevantes es que Girard señala que esas narraciones siempre refieren a hechos concretos reales: los episodios de violencia narrados en mitos, ritos, textos literarios, etc, suelen referir a momentos de violencia concretos y, especialmente, a momentos históricos en los que la violencia o la crisis son el tono generalizado. De ahí que tras el análisis que realiza Girard sobre la violencia me interesará en analizar el modo en que el Barroco se puede considerar como uno de esos momentos históricos cuya característica principal es la crisis o violencia.

Realizando un breve repaso por estudios clásicos sobre el Barroco he podido dar cuenta de que, sea cual sea el ámbito del saber (estética, sociología, política, filosofía, etc.), el Barroco siempre es considerado como un momento de crisis eminente. Es indiferente si esto se percibe de manera dramática o como motor positivo de cambios. La cuestión es que cualquier estudio sobre el Barroco siempre termina señalando como característica principal que es un periodo de cambio, de carácter traumático, de

encuentro entre dos paradigmas opuestos que hacen lo posible por mantenerse en pie, un momento donde el desequilibrio y la desorientación generaliza llevan la voz cantante.

Si nos acercamos al Barroco fue porque *El Criticón* está escrito precisamente en esa época. *El Criticón* es además un texto que expresamente habla de su propio momento histórico y lo hace en términos de una violencia extrema. Su narración es el periplo de la existencia humana en medio de la turbulencia y la tribulación, en la búsqueda de una felicidad que nunca acontece en un mundo que se presenta como inhabitable. Así, la narración de esta novela tiene un referente muy específico, y es el modo en que la existencia se está experimentando en un momento concreto de la historia. Esto hacía de *El Criticón* una narración que podía entenderse a la luz de los estudios sobre la violencia de René Girard.

El Criticón es un relato donde la violencia generalizada es el hilo conductor. Nuestros protagonistas se encuentran sumidos en la desesperación de una existencia donde lo que reina es el puro deseo mimético ya que, en definitiva, el mundo del revés que presenta *El Criticón* es el un mundo en el que todos sus habitantes buscan lo mismo y tienen exactamente el mismo objetivo: encontrar la felicidad. Lo que pasa es que las vías para conseguirlo les han sumido en una situación de constante rivalidad, tanto intersubjetivamente como en el interior de cada sujeto. Ya sea por dejarse llevar de sus propios deseos y pasiones, ya sea por intentar aprovecharse del prójimo, todos los habitantes de *El Criticón* se encuentran sumidos en una guerra en la que todos valen lo mismo, pero al precio de no conseguir ninguno su objetivo y de que la relación que entablen sea solo de rivalidad y conflicto. También hemos señalado que pequeñas narraciones dentro de la narración general de la novela reproducen de nuevo esta estructura del deseo mimético, como es la narración de la propia biografía de Critilo antes de su encuentro con Andrenio. Además, nos hemos detenido en episodios que parecían ser paradigmáticos del modo en que Gracián trata la violencia en su novela ya que eran episodios en los que se observaba de manera muy marcada como ésta destruía todo tipo de ámbito y acontecía en todo tipo de relación social, sin salvar siquiera a la misma familia. Esos episodios de violencia nos servían como ejemplo del modo en que era una constante radical de la narración que no podía quedar reducida a un mero recurso retórico, hiperbólico, de carácter ideológico, sino que era parte principal del

relato de la existencia que nos ha legado Gracián.

Pero lo más interesante de *El Criticón* era que, coincidiendo en gran parte con las características que conforman los textos sobre violencia generalizada o persecutoria, y siendo especialmente la narración de una época concreta cuya nota principal es la crisis, el texto de Gracián cortocircuita la solución a la violencia que veíamos en Girard y que es el fundamento de toda posible cultura. Así, resultaba interesante compararlo con otras propuestas de su misma época con el fin de ver si era característica propia del autor aragonés o si, en cambio, era cuestión referida en general al Barroco. De ahí que analizásemos alguna figura del nacimiento de la política moderna, que es el momento histórico en el que se inscribe también *El Criticón*, en orden a ver cómo se jugaba en ellos el problema de la violencia y que consecuencias tenía para sus proyectos políticos. Así, hemos podido observar cómo en Maquiavelo la cuestión de la violencia era primordial para la buena gestión del gobierno. El príncipe, si ha de ser perito en algo, ha de ser perito en el arte de la guerra. Además, la teoría política de Maquiavelo gira en torno a la duración del gobierno frente a la decadencia y la corrupción del mismo: frente a la violencia que lo hace disolverse. En cambio, Erasmo como pacifista encontraba que, si la violencia era relevante, eso sucedía precisamente porque había que evitarla a toda costa siendo la guerra lo peor que puede acontecerle a un gobierno. El príncipe cristiano ha de evitar la guerra siempre, pues ésta no es cosa de cristiano, cuestión que lo enfrentará también a Lutero, para el que la guerra sí era negocio divino.

Pero si había un autor que resultaba especialmente interesante, ese era Hobbes. La propuesta hobbesiana es una propuesta que coincide exactamente con la estructura de la víctima propiciatoria que veíamos en Girard, solo que en su caso no había tal víctima, sino que la figura de la víctima quedaba directamente engullida por la del soberano (en Girard, también el soberano de muchas tribus era lo que quedaba del previo chivo expiatorio). Toda la violencia del estado de naturaleza se exorcizaba en el momento del pacto por medio del cual todos los individuos de la sociedad, sin faltar ninguno, legaban su violencia a uno solo con el fin de que éste la monopolizase y fuera el único de todos en poder ejercerla. El soberano es así el producto del pacto, y queda fuera de él del mismo modo que la víctima propiciatoria quedaba fuera de la decisión general que la convertía en tal (decisión en la que tenía que participar todo individuo

para que, al quedar todos *manchados* de la sangre del inocente, se cancelara la posibilidad de la aparición de represalias posteriores que, en su mismo mecanismo, siempre tienden a ciclos infinitos). De esta manera tan *mítica* Hobbes soluciona la cuestión de la violencia generalizada y lega para la posteridad la estructura del pacto que dará lugar a las teorías contractualistas en filosofía política.

Pero esto que sucede con Hobbes no sucede con Gracián. En ambos casos comparten ciertas características, como hemos observado más arriba en su comparación. En ambos casos, los autores parten de ontologías no esencialistas que se centran en la cuestión de las relaciones entre los entes más que en los entes en tanto que tales. Además, en ambos casos, el lenguaje juega una gran importancia en dichas relaciones y en la conformación de lo social. También los dos autores son considerados como defensores de una suerte de antropología pesimista por la cual el ser humano es entendido como un ser eminentemente errático y problemático en base a su escisión entre racionalidad y pasión. Pero hay una diferencia esencial entre ambos autores, y es el hecho de que lo que para uno es el punto de partida para el otro es el punto de llegada: el estado de naturaleza. Es este momento el que representa para Hobbes el previo al pacto por medio del cual el hombre se introduce en el espacio de la historia, en el espacio propio del ser humano en su posibilidad de gestión de recursos y, por tanto, en su posibilidad de construcción de lo cultural, de lo político. Sustraerse al estado de naturaleza permite además al hombre que pueda introducirse en el tiempo, contando con la previsión y no solo con la memoria y el puro presente. En cambio, para Gracián, el estado de naturaleza, tal y como lo describe Hobbes, es el propio ámbito de lo humano. Si con Hobbes se firma un pacto, parece que en Gracián se señala más a la ruptura del mismo entre los hombres y entre estos y la divinidad, y su posterior caída en el ámbito de la historia. Lo que uno entiende como el espacio anterior a la civilización y la cultura, el otro lo ve como precisamente el ámbito de la historia misma, el único modo en el que el hombre puede organizarse: en la guerra constante.

Pero, además, la diferencia reside en que en Gracián no parece haber posibilidad de gestionar dicha violencia. Desde una perspectiva individual, Gracián ofrece una suerte de propuesta por medio de la cual el sujeto se repliega sobre mismo en orden a no formar parte de la violencia generalizada. Pero en ese repliegue deja dicha violencia

intocada. El sujeto político de Baltasar Gracián no se mancha con el barro de la existencia, intenta evitarlo a toda costa. La virtud le sirve de salvavidas que, en el mejor de los casos, podrá convertirle en un sujeto digno de contemplación. Pero este sujeto no es un sujeto de heroicas hazañas, sino un sujeto que pudo hacer lo máximo en un mundo tan *inmundo*, a saber: no generar más desorden ni más tribulación, aprendiendo a conocerse a sí mismo y aprendiendo igualmente a controlarse, a ser soberano de sí. Pero el mundo queda tal y como se encontró: inhabitable.

Es cierto, como hemos podido observar con Soldevilla, que un espacio de sociabilidad puede extraerse de las obras de Gracián, pero esta sociabilidad es más una suerte de bote salvavidas que una propuesta que pueda generar espacios políticos relevantes. Al final, la propuesta social de Gracián queda como mera propuesta de lo privado que, en última instancia, es inmanente a todo sujeto, pues en su conformación todos tienden a relacionarse allí donde el gusto es compartido. Pero lo político ya hemos visto que se juega en lo público, y este tipo de pequeñas comunidades son precisamente todo lo contrario: no son el espacio donde se juega lo esencial, que es precisamente la diferencia entre estilos de vida y gustos, lo que hay que regular para poder considerar un proyecto político serio y completo. Incluso en su relación con nuestra actual posmodernidad, si acaso existió alguna vez más allá del mercado editorial, las relaciones entendidas como estilo de vida están a la orden del día e incluso podríamos decir que están inflacionadas. Además, la propia cultura neoliberal empuja en esa dirección individualista en la que los sujetos se terminan por relacionar de ese modo a medida que se van erosionando los espacios de lo público que son precisamente los que permiten el surgimiento de lo político como tal⁴³².

De este modo, la propuesta graciana, si bien a mi juicio no marra en su análisis general o en su propuesta frente a un momento de máxima crisis de sentido, no creo que pueda considerarse de manera enfática como una propuesta política. De ahí que la denominación de *política melancólica* me parezca la más adecuada ya que, siendo una propuesta que afecta, como todas, a lo político, es una propuesta que deja totalmente intocada, sin transformar, la realidad en la que se encuentra. Así, al igual que el

432 Sobre esta cuestión, cabe señalar en el ámbito de la reflexión actual, aun cuando no todas sus tesis se nos antojan acertadas, un trabajo que ha alcanzado gran notoriedad como es *Sociofobia* de Cesar Rendueles. Rendueles, C. (2013) *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitan Swing.

melancólico, incapaz de encontrar el sentido de la realidad que le rodea, entregándose al repliegue sobre sí de la reflexión y a la atrofia de la acción sobre el mundo, la política melancólica de Gracián genera una suerte de mundo en el que la única participación posible se realiza por medio de estilos de vida particulares y compartidos incapaces de poder desarrollar un proyecto global y común que incluya una suerte de universalidad de los derechos. Se podría objetar a esta interpretación la cuestión de que igual que se pueden compartir gustos se pueden compartir necesidades y, por tanto, generar comunidad a partir de la exigencia de esos derechos que son negados. Pero esto, obviamente, no es lo que sucede en Gracián, pues en Gracián el esteticismo de estas relaciones devora toda posibilidad de considerar un espacio de reivindicación y revolución. No es en la conversación gustosa entre iguales en donde se puede generar la exigencia de derechos que toquen en el núcleo de lo humano mismo. Las comunidades de sentido compartido que pueden extraerse de los textos de Gracián parecen tener más que ver con un club de fumadores, con una solución extrema a una situación extrema, que con el comienzo de un posible camino en dirección a la construcción de una sociedad civil tal y como se comienza a plantear en otros autores contemporáneos al aragonés.

III. LENGUAJE

INTRODUCCIÓN

Las interpretaciones sobre la obra de Gracián siempre se han centrado con especial atención en dos aspectos o modos de entender sus escritos: por un lado, una interpretación que apuesta por un Gracián moralista, centrándose en sus primeros escritos, poniendo especial énfasis en el *Oráculo*, y haciendo una lectura del resto de su obra siempre a la luz del concepto de *persona* y de su construcción por medio de la *virtud*. Por otro lado, Gracián pertenece al Siglo de Oro de las letras hispanas, y el hecho de que encontremos entre su producción escrita una *novela* y un libro dedicado a la cuestión del *ingenio* y de la *agudeza* (re-escrito además por el propio autor y ampliado en una segunda edición del mismo, lo que ya subraya la importancia que le otorgó), han hecho de él una interesante fuente de estudio para ámbitos como el de la filología o la teoría de la literatura, en detrimento de sus aspectos más filosóficos. Sabemos que *El Criticón* es una obra que no pocos intérpretes consideran como precursora de lo que luego se denominará *novela de formación* e, igualmente, *Agudeza y arte de ingenio*⁴³³ pertenece a un ámbito de estudio típico en el Barroco como es el de la *retórica*, formando constelación con los tratados de autores como Pellegrini o Tesauro. Así, no faltan motivos para subrayar las posibilidades que la obra de Gracián aporta a estos campos del saber, pero siendo precavidos siempre que se pretenda reducir sus potencialidades a uno de estos ámbitos, ya que la propuesta teórica de Gracián, si bien abarca los dos también los sobrepasa.

Por lo que se refiere a la faceta de Gracián como literato, no cabe duda de que una de las obras cumbres de la literatura universal pertenece a la mano del aragonés. Su manejo del lenguaje, tanto de sus variados registros como de las distintas modalidades y formas literarias de organizar el discurso (aforismos, crisis, realces, alegorías, sátiras, emblemas, apologías, etc.)⁴³⁴, es pocas veces igualado en la historia de las letras. A lo

433 Gracián, B. (1980) *Agudeza y arte de ingenio*. Edición a cargo de Evaristo Correa Calderón (2 volúmenes). Madrid: Castalia.

434 Es *El Discreto* el más relevante ejemplo en este sentido, pues cada uno de sus capítulos está escrito en una modalidad discursiva diferente. Si, por ejemplo, nos referimos, no a su capacidad como literato, sino a su conocimiento general de la lengua y sus *modos*, en *Agudeza* Gracián demuestra, a lo largo de todos los ejemplos que ilustran su estudio, la vastedad enciclopédica de su saber con respecto a la literatura universal no solo clásica, sino también contemporánea suya.

largo de toda su producción, Baltasar Gracián demuestra que el ámbito de la escritura es el ámbito propio en el que mejor se desenvuelve, desarrollando especialmente esta capacidad en un trabajo como *El Criticón*, obra en la que realiza una exposición ciertamente detallada de todos los recursos posibles que ofrece el lenguaje, de toda clase de agudezas e ingenios, llevándolos a un extremo que, sin dejar de ser propio del momento histórico en el que se encontraba, es de los que mejor lo ilustran. Y es que, el lenguaje es una cuestión central en la filosofía de Gracián, probablemente la más central de todas.

Pero el interés de Gracián por el lenguaje no se reduce o limita al uso del mismo desde una perspectiva retórica. Tampoco se conforma, como es lugar común en su época, con que esta retórica vaya ligada a un modo de control de las emociones de los otros⁴³⁵, estrategia bien conocida, y mejor utilizada, por la Contrarreforma y toda su *cultura* de la imagen⁴³⁶, así como por el propio procedimiento expuesto en los *Ejercicios* ignacianos⁴³⁷. Ciertamente, Gracián no niega todas estas posibilidades, pero tampoco se detiene con atención sobre ellas ya que para él el lenguaje será algo que las sobrepase, englobándolas en un proyecto mucho más amplio y mucho más ambicioso, entendiendo que el lenguaje es el plano sobre el que se despliega la realidad y todo acceso a esta.

Desde esta perspectiva, *Agudeza y arte de ingenio* (a partir de ahora *Agudeza*) deja de ser considerado entonces como un mero tratado de retórica y puede ser interpretado como el escrito en el que Gracián expone su teoría del conocimiento: una suerte de epistemología⁴³⁸ que tiene como núcleo central el discurso poético (podríamos

435 Gracián, como buen jesuita, docente y orador, no era en absoluto ajeno a estas posibilidades que ofrecían los modos discursivos. Tenemos buena noticia de ello, por ejemplo, en el famoso capítulo biográfico, por el que tuvo problemas con la Compañía, en el que comienza un sermón avisando de que iba a leer una carta que había recibido del mismísimo Satanás.

436 El ya citado libro de Maravall expone sobradamente esta cuestión. Sobre *cultura de la imagen* con respecto a, por ejemplo, las *vanitas*, productos esenciales de nuestro Barroco, se puede consultar: Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011) *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

437 Sobre la relación entre el lenguaje y los *Ejercicios*: Barthes, R. (1997) *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra. Especialmente las páginas dedicadas al fundador de la orden, pp. 53-91; “Configuración retórica de los “Ejercicios espirituales” de S. Ignacio de Loyola”, de Tomás Albaladejo en: VV.AA (2012) *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)* / coord. por José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, Esther Jiménez Pablo, Vol. 1, (Tomo 1), Madrid: Universidad Pontificia de Comillas. pp. 433-442

438 El trabajo más clásico al respecto es el ya citado libro de Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Este libro es fundamental a la hora de defender un Baltasar Gracián que no se limita a ser un mero moralista o un mero literato y que, incluso permite leer esta obra, *Agudeza*, que más podría ser considerada como meramente referida al lenguaje en su faceta retórica, como un tratado con un carácter marcadamente epistemológico. En este sentido, seguimos la interpretación de Hidalgo-Serna aun cuando

decir, el discurso bello) y que muestra hasta qué punto el autor se aleja de los sistemas escolásticos —aproximándose a las estrategias anticartesianas de la *Scienza Nuova*⁴³⁹ de G.B. Vico— y, en la misma medida, de los racionalistas propios de su época, apostando por una teoría de la verdad que tiene uno de sus ejes principales en el concepto de *belleza*. Así, según esta teoría del conocimiento, el lenguaje y la comunicación son en Gracián el modo mismo de decir el mundo. Pero no solo de decirlo, sino también de construirlo. El sujeto de Gracián señala al mundo y a la verdad en el momento mismo en que por medio del lenguaje puede dar cuenta, -puede *decir*-, las relaciones que se dan entre los objetos que se encuentra, informando no solo de las más obvias, sino pudiendo incluso afirmar relaciones que, en principio, se antojan como totalmente escondidas a una mirada superficial. En este punto, el lenguaje se solapa de tal manera con la realidad que se llega al límite mismo de su separación, confundiéndose expresión y expresado en el acto mismo del habla⁴⁴⁰. Pero lo más importante es que este lenguaje, que muestra el ser de las cosas en su existir como relaciones, no puede ser nunca un lenguaje neutro o aséptico como el que pretendería la lógica o la silogística. El lenguaje que dice la verdad en sentido enfático es para Gracián un lenguaje que, lejos de ser *claro y distinto*, debe ser indiscutidamente bello⁴⁴¹. De ahí el hecho de que haya que hacer repaso de los modos del decir para poder así generar el campo mismo de categorías que permiten ofrecer una verdad de la realidad que nunca puede ser dicha de manera *decolorada*. En este sentido, la triada Verdad-Belleza-Bien encuentra una de sus expresiones más

mostramos reticencias a la importancia que él concede a la naturaleza en Baltasar Gracián y, sobre todo, al hecho de que esa supuesta atención que le concede a la misma es la clave para poder considerarlo como filósofo, ya que, en cualquier caso, Hidalgo-Serna estaría reduciendo la posibilidad de la filosofía, aunque se refiera a la época de Gracián, solamente en tanto que Filosofía Natural o con referencia explícita a la misma. Por otra parte, Hidalgo-Serna también se encuentra entre los intérpretes que intentar cancelar esa faceta *oscura* o pesimista de Gracián que, como se puede comprobar a lo largo de esta tesis, mi interpretación considera de mayor importancia. Salvando estas distancias, le debemos a este trabajo de Hidalgo-Serna una defensa sólida y rigurosa de un epistemología basada en el lenguaje y una ontología de carácter relacional alejada de concepciones esencialistas y escolásticas, que consideramos es la propia del autor aragonés.

439 Vico, G. (2006) *Ciencia Nueva*. Madrid: Tecnos.

440 Así lo señalará Antonio J. Saraiva en “O “conceito” segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso: Saraiva, A.J. (1980) *O discurso engenhoso*. Sao Paulo: Editora perspectiva. pp. 125-146.

441 Contrariamente a lo que pensaba, por ejemplo, Huarte de San Juan para quien, fuera de la excepción de que se den los mejores predicadores cuando coinciden imaginación y entendimiento, la relaciones entre la verdad y la belleza del discurso son ciertamente problemáticas. Puede consultarse al respecto: Albaladejo, T. (1996) La retórica en el “Examen de ingenios para las ciencias” de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador. Castilla: estudios de literatura, 21, pp. 7-18.

acabadas en la obra del autor aragonés.

Y la importancia de esta “belleza del decir” se relaciona en Gracián directamente con la cuestión del *buen gusto*. Al final de la segunda parte de esta tesis, señalábamos el modo en que el decir *gustoso* funcionaba como mecanismo idóneo por medio del cual se podían generar sanas relaciones intersubjetivas. La conversación gustosa en la que se comparte el saber, y que es grata porque además se forma en base a ingenios y agudezas, se presentaba como la cumbre del lenguaje ya no solo en lo que a su capacidad de expresar la realidad se refiere, sino a su capacidad de construirla. Ciertamente, señalábamos que la potencia del lenguaje, tal y como Gracián lo comprende, no era suficiente para la construcción de un espacio lo mínimamente universal como para poder considerarlo un espacio político y que, por lo tanto, su posibilidad de vinculación de los sujetos quedaba varada en un ámbito que se circunscribe a relaciones meramente privadas en las que lo que prima es, precisamente, el disfrute de lo *igual* en el sentido de que lo que en esas relaciones puede compartirse y construirse es solamente lo que ya se tenía en común. En cualquier caso, si no es materia suficientemente sólida como para consolidar un proyecto político, esta funcionalidad lingüística permite generar espacios *monádicos* como últimos recursos con los que sobrevivir a un mundo que se presenta como prácticamente inhabitable, tal y como veíamos siguiendo las tesis de Carlos Soldevilla. Pero las cuestiones y problemas que genera el lenguaje en una obra como *El Criticón* no se ven agotadas por estas tres facetas (epistemológica, constructivista o social) que hemos señalado: el lenguaje en esta obra muestra una dimensión algo más inquietante e inesperada, haciendo que estos presupuestos, especialmente el que lo convierte en vehículo de cierta socialización, sean socavados sistemáticamente.

En la segunda parte de esta tesis, hemos observado que la violencia era un componente central en la filosofía de Baltasar Gracián y que mucho de lo que pudiera pensarse de su proyecto filosófico era deudor del modo en que nos presentaba la violencia, y del trato y resolución que esta cuestión recibía en su filosofía, especialmente en *El Criticón*. Así, hemos señalado algunos momentos clave de esta obra en los que podíamos observar el nivel tan profundo de violencia al que se enfrentaba el lector de esta novela. Esta violencia se nos mostraba como una fuerza que

imposibilitaba el hecho de que, por ejemplo, las relaciones sociales pudiesen ser satisfactorias. Así, hemos visto cómo los vínculos familiares o los vínculos de amistad naufragaban siempre en su intento de consolidación debido a que el poder de destrucción de esta violencia era siempre superior a cualquier pretensión de reducirlo. Pero es que la violencia en Gracián muestra una unidad muy marcada y muy bien delimitada, y no se presenta como la mera sucesión de hechos disruptivos que acontecieran en el mundo de manera accidental. Si la violencia hace presencia en el mundo es precisamente porque el mundo lo es en tanto que mundo de los hombres. Y si el hombre lleva inscrita esa violencia en un sentido realmente ontológico es porque, como se afirma en *El Criticón*, él es quien la introduce: la *caja de Pandora* que destapa el sujeto graciano es el problema del sinsentido, y ese problema se presenta como el fundamento mismo de la historia. Y que el sinsentido sea el núcleo problemático de la existencia humana es un hecho que se encuentra directamente vinculado al discurso y a su misma posibilidad.

El lenguaje aparece en *El Criticón*, primero como cauce primordial de las relaciones entre sujetos, mostrando la faz constructiva y vinculante a la que nos hemos referido más arriba. Pero enseguida, cuando los peregrinos entran en contacto con otros hombres, este lenguaje que une a los individuos en la *noble conversación*⁴⁴² se convierte en el ruido grotesco, inquietante, molesto y absurdo que indica la presencia del ser humano inscrito en la historia. Una nota que tanto recuerda al *diable du ramage* representado por *El sobrino de Rameau*⁴⁴³ de Diderot en el siglo XVIII, capaz de convocar con su omnipotencia gestual y fónica la compleja sociedad del Antiguo Régimen. Es a partir de ese momento, que el diálogo edificante se convierte en una suerte de monólogo del hombre consigo mismo mientras que la comunicación con el otro comienza a experimentarse como el constante fracaso de la fijación de sentido. Así, ya sea bajo la figura que sea, el mal que arrasa la realidad es un mal que está ligado indisolublemente al sinsentido que amenaza a la existencia y que encuentra el núcleo de su fuerza en la imposibilidad de la verdad. Que la verdad sea sistemáticamente rechazada en el mundo hace de este el reino de la mentira y, por lo tanto, una suerte de

442 Gracián, B. (2013) p. 69.

443 Diderot, D. (2008) *El sobrino de Rameau*. Barcelona: Verticales de bolsillo.

reino cuyo *monarca* es la posibilidad misma de un discurso capaz de habitar la contradicción. En *El Criticón* se vuelve real la pesadilla contra la que luchaba Aristóteles en su discusión con los sofistas: el lenguaje tiene que hacer todo lo posible por sustraerse al espacio de la *potencia*, por encontrar un espacio de univocidad donde lo que se dice sea lo que es. El espacio de la *potencia*, o espacio de la *materia*, es precisamente el lugar en el que esta univocidad del discurso es imposible. Aunque solo fuera con la ayuda del principio de no contradicción, ese espacio debía ser limitado de alguna manera para evitar que *intoxicara* al logos y le imposibilitara en su función de un *decir* que, como logos, puede generar *figuras*, puede *seleccionar*, puede unir en la separación, en definitiva, un discurso que acierta en el nombrar.

Pero en el Barroco esa frontera queda totalmente disuelta, permitiendo que el lenguaje estalle la relación entre significado y significante. El proceso crítico por el que atraviesa la cuestión del sentido permite así que el lenguaje se libere de la atadura silogística y deductiva abriéndose a nuevas configuraciones que permiten un desarrollo de la estética y de la poética sin precedentes. Pero como no puede ser de otro modo, el Barroco duplica las facetas de todo lo que cae dentro de sus *fronteras*. Si este sin sentido existencial permite el libre tráfico de los significantes y una exuberancia estética que roza la obscenidad, también es la puerta de entrada de la imposibilidad misma de la comunicación. El Barroco de las luces y el Barroco de las sombras encuentran una de sus *encarnaciones* más sugerentes y profundas en la tema del lenguaje y, especialmente, en la manera en que esta cuestión es tratada por la filosofía de Baltasar Gracián.

1. LA NOBLE CONVERSACIÓN

En las primeras páginas de *El Criticón* Gracián nos presenta la concepción del lenguaje que ha desarrollado en sus obras anteriores, especialmente en *Agudeza*. Andrenio ha salvado a Critilo de su segura muerte en el océano y, en su primer encuentro, ambos están ansiosos de poder comunicarse⁴⁴⁴. Andrenio, que no es capaz de articular vocablo humano y responder a las demandas de Critilo, demuestra en cambio una gran habilidad en la imitación de los sonidos de las fieras, situación que aprovecha Gracián, como narrador omnisciente, para recordarnos por medio de una máxima esa postura que ha estado defendiendo a lo largo de todas sus obras, a saber, que «donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza»⁴⁴⁵. El lenguaje aparece así como la cumbre de un modo artificioso de habitar en el mundo frente a una naturaleza que precisa del mismo para poder modelarse y alcanzar su máximo desarrollo. Y esta suerte de perfección de la naturaleza no solo se refiere al hecho del perfeccionamiento de la naturaleza humana, sino que el lenguaje mismo es el que permite, en cualquier caso, otorgarle voz a la realidad, arrancar de su silencio el mundo de las cosas y sus relaciones, incluso las más recónditas.

Hay que reparar en que este primer aspecto del lenguaje, el que permite darle voz al mundo y comunicarlo, es un lenguaje que Gracián enfoca desde la extrema paradoja de una suerte de ciencia de lo particular: Gracián emprende la posibilidad de un *arte del ingenio*. Lejos de las generalizaciones abstractas del silogismo escolástico, o de las inmóviles afirmaciones del discurso científico, la realidad, espacio de constante movimiento, de constante cambio, no puede ser dicha, y menos aun conocida, con herramientas que no den cuenta de esa naturaleza esencialmente mutable. Así, Gracián es consecuente con la metafísica de su tiempo reconociendo que: es en lo más particular en donde tiene que recaer la *apophansis*.

444 «Repitió abraços y razones el agradecido náufrago, preguntándole de su salud y fortuna, y a nada respondía el assombrado isleño. Fuele variando idiomas, de algunos que sabía, más en vano, pues, desentendido de todo, se remitía a las acciones, no cesando de mirarle y de admirarle, alternando estremos de espanto y de alegría [...] crecía en ambos a la par el deseo de saberse las fortunas y las vidas, pero advirtió el entendido náufrago que la falta de un común idioma les tiranizaba esta fruición» Gracián, B. (2013) p. 68.

445 Gracián, B. (2013) p. 68.

Al menos desde Aristóteles, sabemos que de lo particular no puede haber ciencia, que ciencia solo hay de lo universal. Pero esto a Gracián no parece detenerle en su empresa. Si la verdad habita en las cambiantes y siempre nuevas relaciones entre los particulares, habrá que hacer todo lo posible por desbrozar ese campo e intentar dar cuenta de ciertas *reglas* que permitan moverse en el intrincado espacio del discurso. De ahí que se atreva a poner juntas, y en el título de una obra, las palabras “arte” e “ingenio”, y se decida a presentarla como el primer intento de hacer ciencia de lo que no la tiene⁴⁴⁶.

El ingenio es una facultad que recae en el individuo particular y que no todo individuo posee en la misma intensidad ni de la misma manera. Es difícil encontrar definiciones precisas de los conceptos que maneja Gracián, pues de hecho, su filosofía y su epistemología, como ya hemos apuntado, tienen que habérselas con un ámbito que escapa a toda posible fijación de una vez por todas, por lo que sus propias categorías escapan también a la fijación estática de sentido y prefieren ser ilustradas, en la mayoría de las ocasiones, por medio de conceptuosas imágenes⁴⁴⁷. Atendiendo por ejemplo al *Discreto*⁴⁴⁸ o al *Héroe*⁴⁴⁹, el ingenio, teniendo su origen en la naturaleza, se presenta como una facultad de carácter dinámico y que permite las más diversas aplicaciones dependiendo del ámbito en el que se ejerza. Así, «la valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es de este mundo en cifra, si no rayo, vislumbre de divinidad»⁴⁵⁰. El ingenio⁴⁵¹ es la capacidad que nos permite poder escudriñar el mundo hasta sus instancias más ocultas, pues actúa, como *sol de este mundo*, iluminándolo. Pero aún nos encontramos en un momento referido a la interioridad. Es decir, el sujeto descubre,

446 Gracián, B. (1969) p. 47.: «FÁCIL es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable; aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio. [...] No pasaban de observarla, con que no se halla reflexión, cuanto menos definición».

447 Continuamos insistiendo en la gran ayuda que ofrece en esta empresa de la comprensión de los conceptos gracianos, el diccionario gracianista editado por Elena Cantarino y Emilio Blanco: VV.AA. (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra. Para la voz “Ingenio”, pp. 151-155.

448 Gracián, B. (1997) pp. 163-172.

449 Gracián, B. (2011A) pp. 77-79.

450 Gracián, B. (2011A) p. 77.

451 Sobre el modo en que el concepto graciano de *ingenio* atraviesa las historia llegando a adherirse a la propia filosofía kantiana vía Thomasius, puede consultarse con mucho provecho Gracián e Chr. Thomassius en: Sanchez Madrid, N. (2016) *A civilização como destino: Kant e as formas da reflexao*. Florianópolis: Nefiponline. pp. 217-237. El libro está disponible en el siguiente enlace: http://www.nefipo.ufsc.br/files/2012/11/a_civilizacao_como_destino_v5.pdf

gracias al ingenio, las recónditas y más extremas relaciones en el espacio de mutabilidad que es la realidad, pero el ordenamiento de ese ingenio en la forma de un discurso tiene que ver con la construcción conceptual en la forma de una agudeza.

Como acabamos de señalar, Gracián escapa siempre a la definición precisa de las mismas categorías de las que se sirve, prefiriendo siempre posponer el momento del sentido en favor del juego de las imágenes. Esto mismo que pasaba con términos como el de *ingenio*, sucede también con categorías clave de su filosofía como son las de *concepto* o *agudeza*⁴⁵². Por lo que hace a la agudeza, Gracián expone las bases de esta categoría especialmente en los dos primeros discursos de *Agudeza*⁴⁵³. Es este término uno de los más complejos para definir con exactitud⁴⁵⁴ y, además, en muchas ocasiones, intercambiable con la categoría de *concepto*. De hecho, Gracián escapa a su expresión clásica, que lo refería meramente al ámbito literario, poniéndolo en conexión directa con todos los ámbitos de la vida (de ahí que pueda hablar de un *agudeza de acción*). Lo que sí se puede entender es que la agudeza es un suceso interno al propio sujeto que permite su encarnación posterior en la construcción conceptuosa. La mente ingeniosa, que descubre las conexiones recónditas entre los objetos, las concibe como agudezas cuya posibilidad de expresión radica en el *concepto*. Se podría entender así que los dos momentos que rigen en el discurso ingenioso son uno interior y otro exterior, respectivamente el momento de la agudeza y el del concepto. Sirva lo dicho como mera tentativa sobre categorías que Gracián reconoce como muy poco tendentes a encontrar una definición exacta y que tienen mucho más que ver con la intuición⁴⁵⁵.

452 VV.AA. (2005) *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra. Para la entrada *Concepto*, pp. 69-74; para la entrada *Agudeza*, pp. 51-56.

453 Gracián, B. (1980) pp. 47-56. También, sobre el discurso ingenioso en el Barroco, cabe señalar: Snyder, J. (2014) *La estética del Barroco*. Madrid: La balsa de la medusa. Especialmente las páginas dedicadas a Baltasar Gracián: pp. 73-106.

454 «Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estimase cualquiera descripción;», Gracián, B. (1980) p. 51.

455 En Gracián, B. (1980): «Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente, reina el concepto, triunfa la agudeza» p. 50; «Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumberras son materiales con los del ingenio» p. 50; «lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto» p. 51; «Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza, y desdiga tanto del entendimiento su contraria; y ese es el verdadero constitutivo del concepto» p. 53. Valgan como muestra estas definiciones en forma de imágenes para señalar el modo en que Gracián aborda la definición de las categorías claves de su, digamos, epistemología, cada una de las mismas acompañada de una ilustración en forma de agudeza de algún autor relevante de la historia de la literatura.

La cuestión principal para nosotros radica en que, para hacerse cargo de la realidad es necesario que la mente ingeniosa reconozca relaciones imposibles, y que las pueda plasmar en un discurso conceptual cuya característica principal es que está plagado de agudezas y, por tanto, un discurso que es dependiente totalmente del adorno y la belleza. Gracián lo muestra de manera explícita en *Agudeza*: «No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera de la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Qué symmetría, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea a la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia [...]»⁴⁵⁶. Así es como, finalmente, esta belleza del discurso nos enlaza directamente con la cuestión del *gusto*.

Afirmábamos anteriormente que el gusto generaba un espacio de cierta objetividad que podemos considerar idóneo para el desarrollo de relaciones intersubjetivas. El discurso gustoso es así un discurso que permite el disfrute entre individuos que comparten *estilos de vida*. El saber se comunica así de una manera que no resulta áspera o agria, sino más bien de una manera jovial y refinada. Es en el campo del gusto en el que los individuos se reconocen e intercambian información de manera no conflictiva. Y este modo de comprender la comunicación entre los sujetos es el que encontramos manifestado en estas primeras líneas de *El Criticón*.

El gran impedimento que imposibilita la comunicación entre Critilo y Andrenio, recién se han encontrado, es el de no poder disfrutar de una conversación en la que lo primero de todo es agradecerse mutuamente los favores realizados y, posteriormente, poder conocerse el uno al otro, poder generar una relación vinculante que solo puede ser alcanzada por medio de la palabra. Este abismo que separa a los protagonistas de *El Criticón* solo es superable por medio de un modo de relacionarse que aparece así expresado en las palabras del narrador y que, aunque es bastante extenso, merece la pena transcribirlo al completo:

⁴⁵⁶ Gracián, B. (1980) p. 54. Hemos cortado la cita porque, aunque el «artificio primoroso que suspende la inteligencia» se refiere al epigrama de Zárate que ilustra este párrafo, igualmente se puede entender de manera general con respecto a la cuestión que estamos tratando.

Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa. Habla dixo el filósofo, para que te conozca. Comuníquese el alma noblemente produziendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar. No están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican: viven los sabios varones ya passados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perenemente los venideros. Participa el hablar de lo necesario y de lo gustoso, que siempre atendió la sabia naturaleza a hermanar ambas cosas en todas las funciones de la vida; consíguense con la conversación, a lo gustoso y a lo presto, las importantes noticias, y es el hablar atajo único para el saber: hablando, los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente. De aquí es que las personas no pueden estar sin algún idioma común para la necesidad y para el gusto, que aun dos niños arrojados de industria en una isla se inventaron lenguaje para comunicarse y entenderse. De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los coraçones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas.⁴⁵⁷

Aquí encontramos un resumen perfectamente ajustado e ilustrativo de eso que podríamos denominar una suerte de “teoría de la comunicación” de Baltasar Gracián. Critilo y Andrenio solo pueden entablar una relación por medio del lenguaje, y cualquier otro modo de intentarlo termina necesariamente en el fracaso. De modo que, como Critilo, a la sombra de su previa experiencia mundana está bien advertido de las virtualidades y la necesidad del lenguaje compartido, emprende la tarea de enseñárselo al *inculto* Andrenio.

A lo largo de las cuatro primeras *crisis* de *El Criticón* encontramos en acto ese lenguaje tal y como lo ha definido Gracián en el extracto arriba citado. Gracias a él, y en primer lugar, Critilo presenta su nombre y le entrega uno a Andrenio, pudiendo así pasar, tras el aprendizaje, a narrarle su historia al náufrago. De este modo, amparados bajo la gustosa conversación, los protagonistas se cuentan sus respectivas biografías, gozan de haberse conocido, discurren acerca de Dios y de la naturaleza, de su disposición, de su orden⁴⁵⁸, terminando en la *crisi* 4 (*El despeñadero de la vida*)⁴⁵⁹ donde, tras embarcar con otros humanos, seguirá siendo la conversación lo que les

457 Gracián, B. (2013) pp. 68-69.

458 Especialmente, tras la presentación de Andrenio al final de la primera *crisi*, en las *crisis* 2 (*El gran teatro del universo*) y 3 (*La hermosa Naturaleza*): Gracián, B. (2013) pp. 74-96.

459 Gracián, B. (2013) pp. 97-112.

permitirá hacer más llevadero su viaje hasta tierra firme.

Todos los contenidos que se dan en estas cuatro *crisis* no se repetirán de la misma manera a lo largo de la novela. Igual que veíamos que el discurso sobre Dios y la naturaleza se reducía a un discurso que solo podía ser dicho más acá (o más allá) de los límites de la historia, es decir, un discurso que, en el plano simbólico de *El Criticón*, acontecía en una isla, lo mismo sucede con la cuestión del lenguaje. Es en este ámbito fuera de la historia en el que encontramos, paradójicamente, que el lenguaje es la posibilidad de una conversación de carácter *humano*. Andrenio y Critilo comparten sus miedos, sus alegrías, sus ideas, discutiendo sobre todo lo que les rodea y sobre sus propias vidas, es decir, participan de la conversación de la que pueden disfrutar dos personas cuando lo que media entre ellas es la amistad. De esta manera, la faceta del lenguaje como posibilidad de comunicación *armoniosa* entre individuos acontece en su máximo esplendor fuera de la historia, es decir, fuera de un ámbito propiamente humano, un ámbito realmente trascendental. Tampoco hay que olvidar que esta conversación entre amigos, que es como se seguirá representando a Critilo y Andrenio a lo largo de *El Criticón* hasta que se descubre que su amistad es realmente relación de parentesco (padre e hijo, respectivamente), es realmente la relación de un único individuo, el hombre como tal. Este momento de relación amistosa que señalamos en estas primeras *crisis* y que, como decimos, acompaña a los protagonistas a lo largo de la historia, es la relación del hombre consigo mismo. El plano referencial de *El Criticón* remite a estos dos protagonistas a los dos espacios que conforman al individuo, a saber: la razón y la pasión. De modo que, si bien en el plano ficticio nos encontramos con dos personajes diferenciados cuya relación es primero de amistad y luego de parentesco, por lo que hace al plano real, siempre se trata de una individualidad. Esto me parece importante porque si bien es cierto que desde el plano alegórico o puramente ficticio se podría señalar una suerte de elogio de la amistad en esta novela, elogio que, por otra parte, Gracián nunca ha dejado de hacer y que, como hemos visto en el extracto arriba citado, es un elogio explícito al modo en que el buen conversar genera comunidad, es ámbito de armonía entre sujetos y facilita el saber y el conocimiento así como el desarrollo estético, cuando nos acercamos al plano referencial dicho elogio parece solo poder predicarse del individuo en la relación consigo mismo, en la muy estoica relación

de autoconocimiento. En el momento en que este tipo de comunicación se pone en juego, resulta que es fuera del espacio de los hombres y entre dos caracteres que refieren a las dos caras de un mismo sujeto. Así, toda esa teoría de la comunicación que se puede seguir a lo largo de la obra de Gracián, y que en sus primeros libros se encuentra enmarcada en un contexto *cortesano* y referido a las diferentes conductas que debe seguir el hombre en su pretensión de ser *persona*, parece reducirse en *El Criticón* al ámbito de la interioridad subjetiva. La máxima del autoconocimiento, del dominio de la *razón de estado de uno mismo* para así poder conocer al otro y saber habérselas en el mundo, parece reducirse en esta obra solo a la parte del autoconocimiento y el autocontrol. Obviamente, es ese autoconocimiento y ese autocontrol, cuyas bases se adquieren antes de entrar en el mundo, y se van desarrollando a lo largo de su periplo, lo que les permite habérselas con la realidad, pero lo cierto es que el momento de la gustosa conversación queda muy desplazado en esta obra, y si bien se da, siempre es en el contexto contemplativo alegórico que analizábamos en la primera parte de esta tesis. Si los protagonistas de *El Criticón* precisan del lenguaje común al comienzo de la novela es, en primer lugar, porque necesitan darse las gracias y, después, porque necesitan conocerse el uno al otro, compartir sus vivencias, encontrar en el otro un espacio de solaz y de disfrute mutuo, un espacio de desahogo y no solamente, que también, un espacio de intercambio de sabiduría. Pero todo esto tiene poco que ver con el tipo de relaciones y conversaciones que son la mayoría que encontrarán en su periplo mundano. En los momentos en los que esta conversación se puede considerar más *gustosa*, que es a su paso por esos espacios que veíamos en la primera parte de esta tesis que funcionaban como una suerte de museos-mausoleos de contemplación alegórica, donde reina la virtud, lo que nos encontramos es una conversación siempre mediada por esos objetos alegóricos y, por tanto, una conversación inevitablemente mediada por la muerte.

En los casos en los que no estamos en esos espacios de contemplación, pero sí podemos señalar que se da una suerte de diálogo fructífero, los protagonistas de *El Criticón* dialogan con seres fantásticos que les educan y les muestran el modo de salir airoso de sus tribulaciones. Pero respecto a esos seres, Gracián siempre se encarga de subrayar que son seres formidables, fantásticos, prodigiosos, no humanos, porque de

hecho son alegorías de virtudes y discreciones y, por tanto, ni siquiera en el plano ficcional de la novela Gracián los presenta como *amigos* de los protagonistas: a lo más, como meros consejeros que, desde su superioridad simbólica, enseñan estrategias y conductas a los viajeros.

Se puede señalar que lo mismo sucederá con las conversaciones que tendrán los protagonistas con todas aquellas alegorías que representan a los vicios. Allí el diálogo se presentará más como el espacio propio del engaño y como el campo de batalla entre la verdad y la falsedad, por medio de conversaciones que versan sobre el mismo hecho, pero mostrando cada una su juicio con respecto a él. Así, tampoco se puede justificar que esto sean diálogos intersubjetivos, sino más bien el monólogo del hombre mismo cuando se encuentra en la lucha con sus propios vicios, sus propias pasiones y, en definitiva, con el sí mismo al que ha de dominar y, si esto no es posible del todo, al menos no mostrar.

Así, las relaciones de Critilo y Andrenio con su medio entorno no se pueden considerar como demasiado edificantes. Y las que podrían serlo no pasan de ser momentos limitados al aprendizaje, muy lejos ya de esa gustosa conversación en la isla y de los motivos que la mueven. En definitiva, ya poco se encuentran a lo largo de su existencia de esa suerte de diálogos como el que disfrutaron justo antes del comienzo de su peregrinación, justo antes de su inserción en la historia.

A continuación, vamos a ver con algo más de atención, y por medio de múltiples ejemplos sacados de la novela, de qué modo el lenguaje, atravesado por el problema del sinsentido, se convierte en un espacio de conflicto a lo largo de las páginas de *El Criticón*, haciendo que casi se pueda considerar que la obra entera remite al monólogo interior y conflictivo del ser humano consigo mismo a lo largo de su existencia⁴⁶⁰. Así, en este sentido, *El Criticón* se muestra como una suerte de *fenomenología del espíritu* entendida como trágico periplo de la conciencia en su intento por alcanzar la felicidad.

460 Irónicamente, este monólogo interior que representa *El Criticón* pone en juego a la vez toda una panoplia de voces que sobrepasan no solo a la de sus personajes, sino a la del autor mismo. Este lenguaje, con tan marcada *polifonía*, habría sido de gran interés para los estudios sobre esta cuestión que desarrollaron autores como Oswald Ducrot y sus investigaciones sobre la polifonía de la enunciación, así como Pasolini y la cuestión del estilo indirecto libre, o Bajtin: Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós. "Ponencia sobre el estilo indirecto libre" en Pasolini, P.P. (2005) *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas. pp. 121-151. Bajtin, M. (1998) *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

2. LENGUAJE Y SOCIEDAD: LA IMPOSIBILIDAD DE LA COMUNICACIÓN EN *EL CRITICÓN*

2.1 *Vozería* y sinsentido a la entrada del Mundo

Como ya hemos apuntado, el lenguaje y su función como medio de comunicación tienen una importancia capital en la filosofía de Gracián. El aforismo 12 (*Tratar con quien se pueda aprender*) del *Oráculo manual*⁴⁶¹ ya señala la pertinencia del lenguaje en este aspecto, recalcando la relevancia por lo que a difusión de contenidos de saber se refiere. Y lo cierto es que el peso del mismo se concentra, en este aforismo, precisamente en eso: en una suerte de comercio de conocimientos. Si bien en el *Oráculo* podemos encontrar auténticos elogios a la amistad, como en el aforismo 111 (*Tener amigos*)⁴⁶², estos solo se dan en ese momento que hemos denominado como previo a la entrada de los protagonistas en la historia. Momento que, además, como también hemos señalado, tenía como campo de referencia la relación del individuo consigo mismo, mientras que en el campo ficcional remitía a dos personajes distintos.

Lo primero que sucede cuando Critilo y Andrenio se encuentran con otros hombres es que el lenguaje de los mismos se presenta como ininteligible. El lenguaje humano se caracteriza entonces por su imposibilidad de generar sentido, reduciéndose a esa «vozería de la chusma»⁴⁶³ de la que ya algo hemos apuntado anteriormente. Cuando el individuo sale del monólogo interno que le permite conocerse a sí mismo, se

461 «11. *Tratar con quien se pueda aprender*. Sea el amigable trato escuela de erudición, y la conversación, enseñanza culta; un hazer de los amigos maestros, penetrando el útil del aprender con el gusto del conversar. Altnase la fruición con los entendidos, logrando lo que se dize en el aplauso con que se recibe, y lo que se oye en el amaestramiento. Ordinariamente nos lleva a otro la propia conveniencia, aquí realçada. Frequenta el atento las casas de aquellos Héroe Cortesanos, que son más teatros de la Heroicidad que palacios de la vanidad. Ai Señores acreditados de discretos que, a más de ser ellos oráculos de toda grandeza con su exemplo y en su trato, el cortejo de los que assisten es una Cortesana Academia de toda buena y galante discreción.» Gracián, B. (2011B) pp. 106-107.

462 «111. *Tener amigos*. Es el segundo ser. Todo amigo es bueno y sabio para el amigo. Entre ellos todo sale bien. Tanto valdrá uno quanto quisieren los demás; y para que quieran, se les ha de ganar la voca por el corazón. No ai hechiço como el buen servicio, y para ganar amistades, el mejor medio es hazellas. Depende de lo más y lo mejor que tenemos de los otros. Hase de vivir, o con amigos o con enemigos. Cada día se ha de diligenciar uno, aunque no para íntimo, para aficionado, que algunos se quedan después para confidentes, passando por el acierto el delecto» Gracián, B. (2011B) pp. 163-164.

463 Gracián, B. (2013) p. 103.

encuentra ya en un espacio en el que la lengua de los otros es «más afilada que las navajas»⁴⁶⁴, es decir, es más un arma y un peligro a evitar, que una posibilidad de generar armoniosas y gustosas relaciones. Y ya en tierra firme, el primer encuentro que tienen los protagonistas con el género humano será con un escuadrón de niños, con sus connotaciones cercanas a las afirmaciones de Sócrates en el *Gorgias*⁴⁶⁵, definiendo el encuentro como una situación en la que «todo era confusión y vozería»⁴⁶⁶.

Lo primero con que han topado Critilo y Andrenio es con la mala inclinación humana⁴⁶⁷, alegorizada en la figura de una mujer⁴⁶⁸ que conduce a un grupo de niños. Andrenio se sorprende por el «indeleble afecto desta rara muger»⁴⁶⁹, que agasaja a los críos con cuidados y buenas maneras. Pero la verdadera sorpresa llegará cuando los peregrinos sigan a la mujer hasta la profundidad del bosque. Allí se muestra su verdadero rostro: «hizo la señal usada: con que al mismo punto (¡oh maldad no imaginada!, ¡Oh traición nunca oída!) comenzaron a salir de entre aquellas breñas y por las bocas de las grutas exércitos de fieras, leones, tigres, osos, lobos, serpientes y dragones, que arremetiendo de improviso dieron en aquella tierna manada de flacos y desarmados corderillos, haziendo un horrible estrago y sangrienta carnicería»⁴⁷⁰. Todos los cuidados de esta mujer para con los niños eran un engaño con el fin de llevarlos como alimento para las fieras. Nada más entrar en el mundo, Critilo y Andrenio experimentan un desfase de carácter semiótico ya que las señales que ellos interpretan como de atención para con el otro enseguida se tornan como señuelos de una realidad totalmente inversa a su signo. Así, el sentido aparece disuelto en su primera experiencia mundana.

Al final, esta bizarra situación quedará resuelta cuando aparezca alegóricamente otra mujer que ahuyenta a las fieras y salva a los pobres niños que aún quedaban sin

464 Gracián, B. (2013) p. 101.

465 Platón (2010) Obras. Volumen I. pp. 301-399.

466 Gracián, B. (2013) p. 115.

467 Gracián, B. (2013) pp. 115-120.

468 No es el tema de esta tesis, pero cabe señalar la muy marcada misoginia de la que hace gala Gracián (y que, por desgracia es tópico general, cultural, de la época) a lo largo de su obra, especialmente en *El Criticón*. Numerosos son los pasajes de esta novela en los que se subraya la relación entre el género femenino y variadas conductas moralmente condenables como el engaño, la mentira, la apariencias, el crimen, etc.

469 Gracián, B. (2013) p. 116.

470 Gracián, B. (2013) p. 116.

devorar⁴⁷¹. Es la Razón esta *heroína* que soluciona el aprieto y que entrega una piedra a los protagonistas como brújula que les ayude a guiarse por el peregrinar de la vida: «piedra de todas las virtudes que los sabios llaman el dictamen de la razón, *el más fiel amigo que hay*»⁴⁷². Y subrayo la última oración porque es otro momento en el que la amistad, que se podía entender como una relación de exterioridad con el prójimo, vuelve a quedar reducida a la capacidad reflexiva del individuo sobre sí mismo, algo que conjuga con ese momento en el que Critilo advierte a Andrenio, en su primer encuentro con los hombres en la isla, que «tendrás a todos como amigos; pero guardarte has de todos como de enemigos»⁴⁷³.

Poco después de este episodio, Critilo y Andrenio se encuentran con el centauro Quirón, otro ser sobrenatural que les ha enseñará de qué modo cuidarse de los hombres en un mundo en el que realmente no los hay⁴⁷⁴. Tendrán con Quirón una larga conversación que ocupa prácticamente entera la *crisi* sexta de la primera parte de *El Criticón (Estado del siglo)*⁴⁷⁵ y que se basa en las enseñanzas de Quirón a los peregrinos. Recorren juntos un catálogo completo de monstruosidades que Quirón les va descifrando en su sentido original. Es Quirón el primer guía alegórico que encontrarán los protagonistas y que les advertirá de que el gran mal del mundo es, precisamente, que lo habitan los hombres⁴⁷⁶. A la vez, su diálogo con el centauro es el modelo de conversación que regirá para toda la novela en cada oportunidad que los protagonistas tengan de encontrarse con un ser sobrenatural que, alegorizando alguna virtud, les enseñará el modo de conducirse por la existencia en orden a evitar y superar los problemas que les van a ir apareciendo a lo largo de esta narración del camino de la vida.

471 Gracián, B. (2013) p. 117.

472 Gracián, B. (2013) p. 120.

473 Gracián, B. (2013) p. 100.

474 «No los habéis de buscar ya en todo el mundo, que ya han mudado de hito: nunca está quieto el hombre, con nada se contenta. - Pues menos los hallaremos en el cielo -dijo Andrenio. -Menos, que no están ya ni en el cielo ni en la tierra. - Pues ¿dónde los habemos de buscar? - ¿Dónde?: en el aire. -¿En el aire? - Sí, que allí se han fabricado castillos, en el aire, torres de viento, donde están muy encastillados sin querer salir de su quimera» Gracián, B. (2013) p. 129.

475 Gracián, B. (2013) pp. 127-148.

476 «Más yo digo que donde hay hombres, no hay que buscar otro achaque: uno solo basta para desconcertar mil mundos» Gracián, B. (2013) p. 146.

2.2. El diálogo ya no es punto de encuentro: el erróneo funcionamiento del lenguaje

Inmediatamente después de su episodio con Quirón, Critilo y Andrenio tendrán otra experiencia en la que la conversación se muestra de una manera totalmente diferente a la que han experimentado con el centauro. Los protagonistas se cruzan con una carroza tirada por dos serpientes y conducida por una vulpeja⁴⁷⁷. El hecho de que la carroza sea monstruosa no es algo que les sorprenda ya que, después de su paseo con Quirón, son conscientes de que aquello que van a encontrar en su camino por el mundo va a consistir, las más de las veces, en figuras extrañas e inquietantes en las que es imposible confiar. Pero aun con estas indicaciones, los peregrinos atenderán al monstruo que va dentro de la carroza⁴⁷⁸. Éste se baja del vehículo, a su altura, y comienza una conversación con ellos por medio de cortesías y cumplimientos que, como ya Gracián señala, son «primera especie de engaño»⁴⁷⁹. El monstruoso personaje que iba en el carro les quiere invitar a pasar un tiempo en el palacio de su gran dueño, cosa que sorprenderá a Critilo y Andrenio ya que ellos no conocen de nada al tal dueño ni se sabían conocidos por él, de modo que pretenden informarse de tan extraño hecho. El monstruo les da toda suerte de detalles de la grandeza de su dueño con lo que Andrenio se siente impaciente por conocer una corte tal. Pero Critilo aún desconfía y, con Andrenio ya metido en el carro, insiste en conocer el nombre de aquel príncipe. El guía seguirá hablando de su príncipe, pero sin dar en ningún momento un nombre concreto, pues reconoce que éste tiene muchos y los va *mudando*. Para cuando los peregrinos se quieren dar cuenta, su conversación con este monstruo los ha desviado del camino adecuado que habían escogido, páginas atrás, para discurrir por la vida.

Vemos cómo la experiencia de la conversación se ha tornado en experiencia de confusión, haciendo que los protagonistas de *El Criticón* no se dieran cuenta de que ésta era una argucia para alejarlos del camino apropiado. Esta engañosa conversación, que ha desviado a los peregrinos, no lo ha hecho accidentalmente, pues el fin de la misma es

477 Gracián, B. (2013) p. 152.

478 Si en su experiencia anterior confiaron en las señales resultando que las mismas eran equívocas con respecto a su referencia real, en esta ocasión vuelve a haber un desfase semiótico desde el momento en que, aun reconociendo los signos que muestran que esta carroza no es de fiar, los peregrinos se verán envueltos en la trampa a la que ésta les dirige.

479 Gracián, B. (2013) p. 153.

que terminen arribando a la *Fuente de los engaños*⁴⁸⁰. Aunque ya nos hemos referido más arriba a la experiencia que tienen Critilo y Andrenio en esta fuente, lugar de encuentro con humanos y, por lo tanto, espacio de conflicto, ahora es buen momento para resaltar una de las consecuencias que el agua que mana de ella tiene para aquellos que se atreven a probarla. Este agua tiene el poder de distorsionar la realidad, tornándola diferente a como realmente es. Así, quién se ha enjuagado los ojos con ella comienza a ver las cosas diferentes a cómo son realmente. El que se atreve a tragarla sufre las peores consecuencias, pues le hace desaparecer la sustancia y queda, como muñeco de paja, relleno de inconsistencia: el que traga este agua, irónicamente, pierde el *caudal*. Pero Gracián señala que una de las más prodigiosas violencias que produce este «líquido pestilencial» ocurre, precisamente, cuando uno se enjuaga la boca con él. El efecto es que «las lenguas, que antes eran de carne sólida y substancial, las trocó en otras de bien extraordinarias materias»⁴⁸¹, cada una de las cuales se referirá a un modo del habla por medio del cual la comunicación se verá siempre frustrada: lenguas de fuego que lo abrasan todo; lenguas de viento que, como fuelles, llenan las cabezas de mentiras, soplos y lisonjas; las que fueran de seda o terciopelo, suaves y amables, las convierte en bayeta y raso. En definitiva, al contacto con este agua la lengua deja de serlo de substancia, convirtiéndose la mayoría de ellas en lenguas de burla y borra. A este análisis de las diferentes materias en que se mutan las lenguas al contacto con el líquido venenoso, seguirá un catálogo de conductas erráticas, todas ellas teniendo que ver con la comunicación como imposibilidad y que, además, Gracián liga, satirizando, con los diferentes acentos que se hablan en el territorio peninsular.

Es interesante observar que Gracián ha elegido centrarse en tres diferentes efectos que produce esta fuente de los engaños y que, estando al inicio del periplo vital, ya marcan de gran manera el desarrollo posterior del individuo que a su oferta se ha entregado. Por un lado, está la vista, que le sirve a la perfección para señalar la cuestión del engaño y la apariencia, tan recurrente en su filosofía. Por otra parte, los mayores estragos vendrán cuando lo que se modifica es el individuo completo, cuando disolviendo su substancia hace de él una suerte de entidad que, por dejar de ser hombre,

480 Gracián, B. (2013) pp. 154-160.

481 Gracián, B. (2013) p. 157.

no podrá ser *persona*. Y, finalmente, Gracián ha querido destacar el daño producido en la lengua. La principal herramienta con la que el sujeto puede desenvolverse en el mundo y generar relaciones vinculantes, y que es la posibilidad misma de decir el mundo, de configurarlo y, en definitiva, de nombrar la verdad, ya desde la juventud, que es el trecho existencial al que se refiere esta primera parte de la novela, se puede ver echada totalmente a perder y convertida en su contrario: herramienta de la mentira y de la nada. Es así como ese desastre que es el del sinsentido aparece claramente representado a lo largo de este episodio en el funcionamiento erróneo de la vista y del lenguaje.

2.3. Ver, oír y callar: habitando en la falsedad

No han terminado de recuperarse los protagonistas de *El Criticón* de su paso por la *Fuente de los engaños*, su camino continúa siendo desviado por su Proteo guía que les conduce en dirección a la gran ciudad, a la *Corte de Falimundo*.

Esta corte se reconocerá, desde la lejanía, por el humo, signo en este caso no de fuego, sino de inconsistencia y confusión⁴⁸². La cuestión del lenguaje aparece enseguida, justo cuando Andrenio, impaciente, pone el primer pie dentro de esta ciudad y Critilo le advierte: «*No creas cuanto te dixerén, nada concedas de cuanto te pidieren, nada hagas de cuanto te mandaren. Y en fee desta lición, echemos por esta calle, que es la del callar y ver para vivir*»⁴⁸³. El consejo de Critilo nos enseña que entre hombres uno no puede confiar en la palabra ajena y que, además, la mejor manera de poder salir airoso es la de callar y ver. Este callar y ver, al que podemos añadir desde luego el oír (*ver, oír y callar*), siempre y cuando sea un escuchar al otro, pero con total cautela, se convierte en una incapacidad comunicativa realmente estructural por lo que se refiere a las relaciones entre los hombres. Ciertamente, Critilo no está exagerando, pues a su paso, atravesando esta corte de la falsedad, se suceden continuamente las imágenes de la imposibilidad del sentido y, por tanto, de la imposibilidad de una comunicación estable:

482 «Divisábase ya la gran ciudad por los humos, vulgar señal de habitación humana, en que todo se resuelve. Tenía extremada apariencia, y mejor cuanto más de lejos. Era increíble el concurso que de todas las provincias y a todos tiempos acudían a aquel paradero de todos, levantando espesas nubes de polvo que quitaban la vista.» Gracián, B. (2013) p. 160.

483 Gracián, B. (2013) p. 161.

tiendas de borra para suplir faltas, de cartón para hacer figuras⁴⁸⁴, de corcho para hacer personas, etc. Incluso los refranes, que son parte relevante de la cultura, pues al modo de aforismos, juntan sabiduría popular con imágenes que son fáciles de recordar, para Gracián «mienten, o los desmienten»⁴⁸⁵.

Uno de los momentos álgidos del paso de Critilo y Andrenio por esta corte de la falsedad será, además, uno de los momentos clásicos de la novela, y que más se recordarán ya que es el episodio en que Gracián realiza su crítica más radical y explícita a Maquiavelo con el dictum «razones, no de Estado, de establo»⁴⁸⁶. Llegados a la plaça⁴⁸⁷, un «elocuentísimo embustero» comienza, tras una «bien paloteada arenga»⁴⁸⁸, a realizar toda suerte de prestigios para engañar a esa multitud que le prestaba atención. Este denominado *charlatán* traga objetos gustosos por su boca, como pastel o algodón, y a cambio escupe humo, fuego y listones de seda que representan el embeleco. Este perfecto charlatán de feria es como Gracián nos presenta a Maquiavelo: la imagen del discurso que embelesa al oyente, que lo distrae y que lo engaña. Del mismo modo que el guía Proteo que con su discurso engañó a Andrenio y Critilo, la comunicación en esta plaza, representada por el «mal político llamado el Maquiavelo», vuelve a desembocar en un proyecto fracasado.

484 Gracián, B. (2013) p. 162.

485 Gracián, B. (2013) p. 164. Más adelante veremos otro ejemplo en el que los refranes, verdades universales, se convierten en su contrario: verdades contextuales que más vale modificar.

486 Gracián, B. (2013) p. 165.

487 Gracián, B. (2013) p. 164: «Estaba la plaça hecha un gran corral del vulgo, enjambre de moscas en el çumbir y en el assentarse en la basura de las costumbres, engordando con lo podrido y hediondo de las morales llagas.» Me interesa destacar este párrafo, ya no solo porque el lenguaje, sonido propio de los hombres, sea analogado al sonido que realizan las moscas, lo cual no necesita mayor explicación, sino porque tiene una carga peyorativa realmente fuerte. Gracián pone en juego su agudeza e ingenio en la descripción de imágenes realmente grotescas. Puede tener que ver con su desprecio hacia la mentira, frente a un enfático concepto de verdad y de virtud, como muchos interpretes señalan que es el núcleo del pensamiento de Gracián. Bajo mi punto de vista, la radicalidad, el detalle y la cantidad de imágenes de este tipo que pueblan *El Criticón* no puede pasarse por alto o considerarse como mera exageración o recurso para alumbrar aspectos edificantes. Pienso que el pesimismo de Gracián y su imaginería ensombrecen ciertamente muchos de los puntos de su filosofía que pueden relacionarse con la virtud.

488 Gracián, B. (2013) p. 165.

2.4. Cabezas infladas de *aire*: las puertas de entrada de la mentira

Andrenio ha quedado atrapado en la corte de Falimundo, mientras Critilo ha conseguido escapar al palacio de Artemia con el fin de encontrar una solución para que su compañero de viaje pueda huir del embeleco en que se encuentra. Volviendo a por él, Gracián describe un grotesco juego de pelota que se está jugando en esta despreciable corte. En él, lo que se está pateando son cabezas de personas, alegorizando que se las llena de aire, como si de balones se tratara, y se los golpea hasta que de ellos no queda nada. Gracián señala que el aire, es decir, la falsedad e insustancialidad con la que se llenan esta suerte de cabezas-pelotas, entra por los ojos y por los oídos. El lenguaje vuelve a estar implicado en la misma imposibilidad de la verdad, y es que, en este juego de pelota, «uno la daba al pie y otro de mano, *pero los más con unas que parecían lenguas y eran palas*»⁴⁸⁹. Si bien el engaño acontece por la vista, parece que a Gracián le preocupa especialmente aquel que se da por medio de la palabra. De hecho, su madre es, tal y como comprobamos páginas más adelante⁴⁹⁰ (cuando el viejo del palacio de Artemia haya conseguido arrancar a Andrenio de la corte y mostrarle, por medio del espejo que permite ver sin mirar de frente, la realidad del lugar en el que se encontraba) la Mentira, que «acompañada de todo el mundo» y con el Sí y el No como meninos, está también acompañada por promesas, ofrecimientos, excusas, cumplimientos, favores y hasta alabanzas, todos ellos modos y recursos del decir en los que se implica al interlocutor para hacer de él una figura de falsa edificación.

2.5. La boca, puerta principal de la *casa del alma*: el mejor interlocutor es siempre uno mismo

En los territorios de Artemia, Critilo y Andrenio reciben una enseñanza muy importante en la que, de manera puramente emblemática, esta diosa del artificio les resignifica las partes del cuerpo humano en lo que Gracián denomina como una *moral anatomía del hombre*⁴⁹¹. Tras explicarles el significado *real* de la vista, el oído y el olfato, Artemia les indica que la boca es «la puerta principal desta casa del alma; por las

489 Gracián, B. (2013) p. 180.

490 Gracián, B. (2013) p. 184.

491 Primera parte, *Crisi Nona* “*Moral anatomía del hombre*”, Gracián, B. (2013) pp. 188-204.

demás entran los objetos, más por esta sale ella misma y se manifiesta en sus razones»⁴⁹². En efecto, el boca es importante porque es «puerta de la persona real» y en ella «assiste lo mejor y lo peor del hombre, que es la lengua; llámase assí por estar ligada al coraçón». Andrenio pondera que cuál es el motivo de que en un mismo lugar, como es la boca, hayan de juntarse ejercicios tan diferentes como son el comer, una baja pasión, y el hablar, ocupación sublime y solo de *personas*. La ingeniosa respuesta explica que precisamente por eso permite *saborear* lo que se va a decir y por lo tanto guardarse o no de hacerlo o de cómo hacerlo, pues sabemos el modo en que le va a saber al interlocutor. Como estamos observando en este apartado, la mayoría de los momentos en los que entra en juego el lenguaje son momentos en los que somos testigos de ese aspecto de la lengua que nos entrega lo «peor del hombre».

Ya, hacia el final de la primera parte, cuando los peregrinos se encuentran con el librero y el *cortesano* que les da el consejo de leer la *Odisea* como mejor manual para desenvolverse en la gran corte que es Madrid, se nos vuelve a aconsejar sobre qué tipo de conversación es la más apropiada si uno quiere salir airoso de su experiencia vital. El *cortesano* se encuentra criticando el *Galateo* de Giovanni della Casa y, llegado el momento, advierte: «Pues ¿con quién mejor puede hablar que consigo mismo? ¿Qué amigo más fiel? Háblese a sí y dígase la verdad, que ningún otro se la dirá; pregúntese y oiga lo que le dice su conciencia, aconséjese bien, dé y tome consigo, y crea que todos los demás le engañan y que ningún otro le guardará secreto»⁴⁹³. Estamos a punto de cruzar a la madurez y uno de los avisos más enfáticos que encontramos en la recta final de nuestra juventud es, precisamente, éste: que el mejor interlocutor es siempre uno mismo⁴⁹⁴.

Finalmente, esta primera parte de la novela, dedicada al tiempo (o más bien al *espacio*) de la juventud, termina con el episodio en la casa de Falsirena, que ya hemos comentado con más detalle en la segunda parte de esta tesis. Nos cabe señalar que este episodio vuelve a ser otro momento relevante por lo que al lenguaje y la comunicación se refiere. Andrenio y Critilo son engañados doblemente en un sentido comunicativo:

492 Gracián, B. (2013) p. 198.

493 Gracián, B. (2013) p. 240.

494 El aviso del cortesano se extiende a lo largo de varias páginas en las que nos instruye acerca del mejor modo de ejercitar el lenguaje en un mundo en el que la comunicación se muestra como realmente imposible: Gracián, B. (2013) pp. 240-243

primero, no hacen caso de la advertencia del *cortesano* de que en la *Odisea* se encuentra la clave para poder salir airosos de la corte madrileña; y, a consecuencia de esto, han sucumbido a los engaños de Falsirena, cuyo nombre ya indica su relación con la obra que les señala el *cortesano*: se han dejado embaucar por un discurso que les decía más lo que ellos deseaban escuchar que acerca de la misma verdad. De nuevo, el diálogo es vehículo de engaño y de desvío del camino correcto.

2.6. Plaza del populacho y corral del vulgo: el lenguaje como apariencia de sabiduría

Llegados ya a la madurez («otoño de la varonil edad»), encontrándonos en la segunda parte de la novela, que es la que trata de este periodo en la vida del hombre, Andrenio y Critilo, en tierras de Francia, vuelven a encontrarse con la problemática del lenguaje. Tras haber caído presas en el palacio de la avaricia⁴⁹⁵, donde el oro y demás metales preciosos se convierten, precisamente, en las peores ataduras y cadenas que mantienen retenidos e inutilizados a los hombres, y tras haber podido escapar gracias a la ayuda del prodigioso hombre alado, vuelven a retomar su camino en busca de Sofisbella⁴⁹⁶. Pero no tardan mucho tiempo en encontrarse metidos en problemas. Mientras van de camino, aparece de nuevo ese signo de *humanidad* tan caro a Gracián: «Oyóse en esto una confusa vozería, vulgar aplauso de una insolente turba que assomaba. Pararon al punto y repararon en un chabacano monstruo que venía atrancando sendas, seguido de innumerable turba»⁴⁹⁷. El varón alado ya conocía de este monstruo tan vulgar, mitad hombre mitad serpiente, y previene a los peregrinos «le dexassen passar sin hazer caso ni preguntar cosa». El único modo de evitar el engaño es, otra vez, evitar entablar una conversación con aquellos que se encuentran. Pero Andrenio no puede contenerse el preguntar que quién era ese *serpilhombre* a uno de los que lo acompañan en su séquito. Rota la prudencia ante la palabra ajena, Andrenio se deja embaucar por las falsas promesas acerca de una sabiduría que se consigue sin

495 Gracián, B. (2013) pp. 342-359.

496 Iban en busca de Sofisbella, pero llegan a ese palacio de la avaricia por el mal consejo del *francés* que han encontrado y que les sirve de guía engañoso que, por medio de la conversación, los ha desviado de su principal objetivo, como anteriormente ya les sucediera en diversos episodios que hemos señalado.

497 Gracián, B. (2013) p. 360.

esfuerzo y sin empeño. Así, Andrenio, que se ha dejado atrapar en una conversación engañosa, termina acompañando al Cécrope y a su séquito, dejando en el camino a Critilo y a su acompañante alado.

Andrenio, acompañando a ese monstruo mitad hombre mitad serpiente, llegará a una gran plaza: *plaza del populacho y corral del Vulgo*⁴⁹⁸. En este *crisi* nos volvemos a encontrar con un espacio lleno de gente, de multitud, que son los escenarios favoritos de Gracián a la hora de realizar un exhaustivo análisis de las pasiones y de las conductas de los seres humanos en orden a criticarlas. En este capítulo de *El Criticón* la cuestión del lenguaje es central, pues Andrenio, acompañado de un sabio y del Cécrope que le ha desviado de su camino con Critilo, se encuentra en una plaza llena de gente que, precisamente, se mantienen en actitud discursiva, dialogante. Pero en todos los casos en que Gracián pasa revista a la conversación que se mantiene en este nuevo espacio, encontramos que las conversaciones son conversaciones puramente vacías en las que lo que prima es la apariencia del saber, pero no saber alguno. El *discurso* de algunos siquiera se asemeja al humano, pues «hablaba uno por boca de ganso, y otro murmuraba con hozico de puerco», incluso la escucha es fallida, pues los hay que atienden, pero «con oídos de Midas»⁴⁹⁹. Las gentes que habitan esta plaza (del mundo) se encuentran, además, divididas en corros, lo que permite a Gracián pasar lista de diversas temáticas típicas en toda discusión de mera opinión que se precie. Así, ya nos advierte que los personajes de esa plaza «estaban divididos en varios corrillos hablando, que no razonando»⁵⁰⁰. Si cuando los protagonistas de la novela tienen cerca la presencia humana ésta se caracteriza por la vocería ininteligible⁵⁰¹, el hecho de que sea inteligible todavía no significa que tenga sentido, pues aquí, el *hablar* aun podrá serlo sin ir acompañado de la razón y, por lo tanto, si bien se distingue del ruido carente de significado de los animales, en este caso el sentido tampoco está asegurado, pues le falta la razón. Así, el Sabio contradice al Cécrope «-No digas que se sabe, sino que todo se habla»⁵⁰².

498 Que es el título de esta *crisi* quinta de la segunda parte de *El Criticón*: Gracián, B. (2013) pp. 380-399.

499 Gracián, B. (2013) p. 382.

500 Gracián, B. (2013) p. 382.

501 Que aún es característica propia de esta plaza: «Aunque fuera tan ordinario aquí el ruido y tan común la vozería, sintieron que hablaban más alto allí cerca en una bien casa ni mal çahurda, aunque muy enramada, que en habiendo riego hay ramos» Gracián, B. (2013) p. 384.

502 Gracián, B. (2013) p. 383.

Recorriendo los distintos corrillos, veremos que este habla vacía de razón, típica *opinión* en el más peyorativo sentido que encontramos en la historia del concepto, se refiere a cuestiones que, por ejemplo, atañen a la política⁵⁰³, al modo de regir el gobierno interno así como el externo, es decir, en materias de gran complejidad que este *decir* reduce a meras consignas vacías. Los hombres que así se comunican lo único que pretenden es aparentar que saben algo de lo que hablan cuando realmente lo ignoran por completo. Y mayor apariencia de saber⁵⁰⁴ cuanto más se habla⁵⁰⁵. Realmente, la calidad de la conversación se reduce a la cantidad de lo dicho así como al volumen en que se dice. Gracián encuentra así, en el discurso, el principal *aplanamiento* que conlleva la lógica moderna: la reducción de lo cualitativo a lo cuantitativo, a mero cómputo. Y relacionado precisamente con la falta de razón que se encuentra como fundamento de la opinión general del vulgar populacho, aparece el problema de la contradicción: la falta de un referente común que sea el del sentido unívoco produce la disensión de opiniones imposible de conciliar, como les sucede al grupo de viejos que estaban «diziendo mucho mal de los tiempos presentes y mucho bien de los passados», pues a su espalda, como les señala el Sabio, se encontraba otro grupo de viejos que «estaban diziendo mucho más mal del tiempo que ellos tanto alababan; y detrás de aquéllos, otros y otros, encadenándose hasta el primer viejo su vulgaridad»⁵⁰⁶. Como nos muestra Gracián, este problema no se limita a una relación entre solo dos opiniones, sino que se desplaza en un movimiento infinito que es análogo al propio movimiento, alegórico, del significante en su imposibilidad de *reposar* en un sentido fijado y consensuado.

El interés de Gracián en este episodio reside en la crítica al vulgo, cuyo principal defecto, como insiste en mostrar, es el discurso vacío y falto de razón. Allá donde vayan Critilo y Andrenio, se van a encontrar siempre con este problema, pues «en todas partes hay vulgo, y por atildada que sea una comunidad hay ignorantes en ella que quieren

503 «De la mucha canalla que de adentro redundaba se descomponían por allí cerca muchos otros corrillos, y en todos estaban murmurando del gobierno, y esto siempre y en todos los reinos, aun en el siglo de oro y de la paz» Gracián, B. (2013) p. 386.

504 La sabiduría de la mayoría quedará alegorizada en la figura de una horrible *mostrimuger* «tan gruessa y tan asquerosa, que por do quiera que passaba dexaba el aire tan espeso que lo podían cortar. Revolvióle las entrañas al Sabio;» Gracián, B. (2013) p. 393.

505 «Sólo aquel que habla más que todos juntos es el que lee las cartas, el que compone los razonamientos, el que le va a los alcances al cura: digo, el barbero» Gracián, B. (2013) p. 383.

506 Gracián, B. (2013) p. 387.

hablar de todo y se meten a juzgar de las cosas sin tener punto de juicio»⁵⁰⁷. El núcleo de la crítica que realiza Gracián en esta *plaza del populacho* es que el discurso de estas gentes no cumple con dos de las características necesarias para que un *decir* sea tal: por un lado, les falta el *juizio*, la razón, con lo que es imposible que puedan de cualquier modo, con esta carencia, acercarse a la verdad; pero por otro lado, este hablar de la gente, además, no es un hablar ingenioso y agudo, no es un hablar bello. En esta ocasión, la crítica reside, precisamente, en la cuestión del juicio. Gracián busca señalar en este episodio que si el discurso de la mayoría es un discurso imposible, ello obedece más a la falta de razón y conocimiento que a la falta de belleza. En cualquier caso, no ha dejado de señalar Gracián, como hemos podido observar, que este habla es «vozería», «murmullo» o «ruido»⁵⁰⁸ y, por tanto, estéticamente desagradable.

2.7. Discurso y memoria: la imposibilidad de la cultura

Otra cuestión interesante es que esta falta de sentido del discurso ataque también a la memoria⁵⁰⁹. Veámos en la segunda parte de esta tesis que uno de los principales problemas para Hobbes era que en el *estado de naturaleza* el hombre no vivía inserto en el tiempo. El presente constante al que se enfrentaba le imposibilitaba poder construir una vida que girase en torno al pasado y al futuro, una vida en la que la precaución pudiese estar enfocada en una previsión del futuro. La imposibilidad de contar con saberes imposibilitaba el uso de una memoria que no fuera la mínima para sobrevivir. Del mismo modo, en el análisis de la sociedad que realiza Gracián (que como señalábamos, la entiende de una manera muy similar a como Hobbes entiende la no-sociedad), la imposibilidad de la verdad radica también en que esta no puede ser recordada, convirtiéndose la herencia del conocimiento, que podríamos denominar perfectamente la herencia cultural, en la herencia del error y el disparate. Ante la falta de sentido, la verdad no tiene la fuerza de fijarse en el conocimiento y en la memoria, se

507 Gracián, B. (2013) p. 388.

508 Con respecto a la cuestión del gusto, esto queda solo para una selecta minoría: «Mal señal, decía un discreto, cuando mis cosas agradan a todos; que lo muy bueno es de pocos, y el que agrada al vulgo, por consiguiente, ha de desagradar a los pocos, que son los entendidos» Gracián, B. (2013) p. 396.

509 «Y era de advertir que las cosas importantes y verdaderas luego se olvidaban, y un disparate lo iban heredando de abuelas a niet[as] y de tías a sobrinas, haziéndose eterno por tradición», Gracián, B. (2013) p. 392.

desvanece sin dejar rastro. La cultura⁵¹⁰ sufre así una radical inversión desde la perspectiva de Baltasar Gracián ya que aquello que puede entenderse como una suerte de brújula de una sociedad, donde se conserva, se hereda, y también se modifica el saber fundamental que sirve de cohesión y *manual* de conducta, tanto teórico como práctico, de una sociedad dada aparece totalmente socavado, reduciéndose a la herencia de un error, de una mala praxis, que en cambio sí tiene la capacidad de perpetuarse. El mal y el sinsentido, la violencia, sí tienen el poder de pasar de generación en generación, construyendo así una suerte de no-cultura y, por tanto, como hemos señalado, de no-sociedad, que es como entiende Gracián la historia. Ni siquiera la figura del filósofo tiene cabida en un espacio tal, ya que el proyecto de la filosofía es la verdad y ésta es totalmente imposible en el mundo: «Pretendió entrar en la bestial plaza un gran filósofo y poner tienda de ser personas, feriendo algunas verdades bien importantes, aforismos convenientes: pero jamás pudo introducirse ni despachó una tan sola verdad, ni el más mínimo desengaño: con que se hubo de retirar»⁵¹¹.

L a *crisi* terminará describiéndonos un monstruo que: «aunque raro: no tenía cabeça y tenía lengua, sin braços y con hombros para la carga, no tenía pecho con que llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo un todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas; era furioso en acometer, y luego se acordaba. Hízose en un instante señor de la plaza, llenándola de tan horrible escuridad que no vieron más el sol de la verdad»⁵¹². Es así como el discurso sin cabeza, y por tanto sin razón, imposibilita la visión y comprensión de la verdad cancelando, por ello mismo, la más mínima posibilidad de comunicación entre los hombres.

510 Nos acogemos al sentido que para Jean-Pierre Warnier tiene el concepto de *cultura*, no solo porque nos parezca adecuado a lo que pueda entenderse por la misma, sino también porque en esta *crisi*, y más particularmente en el párrafo que hemos extraído en la nota anterior, Gracián socava todos y cada uno de los núdulos que constituyen la cultura tal y como Warnier la comprende: «la cultura es una totalidad compleja de normas, de hábitos, de repertorios de acción y de representación, adquirida por el hombre en su condición de miembro de una sociedad. Toda cultura es singular, está geográfica o socialmente localizada, es objeto de expresión discursiva de una lengua dada, es factor de identificación para los grupos y los individuos y de diferenciación respecto de los demás, y también es un factor de orientación de los actores en sus relaciones mutuas y en sus relaciones con el ambiente que los rodea. Toda cultura se transmite a través de tradiciones reformuladas en función del contexto histórico». Warnier, J-P. (2002) *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

511 Gracián, B. (2013) p. 392.

512 Gracián, B. (2013) p. 398.

Finalmente, cabe transcribir una parte de esta conversación entre el Sabio, Andrenio y el Cécrope, que sintetiza e ilustra el tono general de la crítica que realiza Gracián a lo largo de esta *crisi* tan centrada en el lenguaje y la imposibilidad del mismo para ser vehículo de comunicación:

-¡Prodigiosa cosa -dixo Andrenio- que, con meter tanto ruido, no tengan habla!

-¿Cómo que no? -replicó el Cécrope-, antes jamás paran de hablar ni tienen otro que palabras.

-Pues yo -replico Andrenio- no he percibido aún habla que lo sea.

-Tienes razón -dixo el Sabio-, que todas son hablillas y todas falsas.⁵¹³

2.8. El silencio también *dice* (lo que no es)

Pero el silencio⁵¹⁴ tampoco saldrá mejor parado en la crítica que Gracián realiza al discurso y a su capacidad comunicativa. Vuelven a ser engañados Critilo y Andrenio tras salir airoso de su experiencia con la Fortuna. Dirigiéndose en busca de Virtelia, una doncella de la Fortuna (su «hija mayor [...] la Ventura⁵¹⁵), que ha sido quien les ha asistido en su experiencia anterior, les advierte que no se despisten del camino que les ha señalado: «Seguid esse camino sin torcer a un lado ni a otro, *aunque un ángel os dixesse lo contrario*, que él os llevará al palacio de la hermosa Virtelia»⁵¹⁶. La Ventura les ha advertido enfáticamente, como podemos observar, sobre no hacer caso a nadie que les diga que ese camino no es el apropiado; ni siquiera el decir de un ángel puede ser motivo para equivocar el modo de llegar a su destino. Los peregrinos no se encontrarán con un ángel, sino con una especie de ermitaño⁵¹⁷, que les indica que el camino hasta el palacio de Virtelia es prácticamente imposible de realizar en base a lo duro que es y a los peligros que en él acechan. Incluso llegando a completarlo, la entrada en su palacio es ciertamente imposible debido a las figuras que lo guardan. A cambio, les ofrece la posibilidad de visitar a una suerte de *simulacro* de Virtelia, al que

513 Gracián, B. (2013) p. 391.

514 Sobre el rol del silencio y su relación con los diferentes modos del discurso y de la acción en *El Criticón*, resulta de hartos provecho “*El Criticón y la retórica del silencio*” en: Egido, A. (1996) *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. pp. 48-66. Igualmente, por lo que hace a cuestiones en general sobre el lenguaje y la filosofía de Baltasar Gracián, el volumen completo resulta imprescindible.

515 Gracián, B. (2013) p. 418.

516 Gracián, B. (2013) p. 419.

517 «falso Ermitaño y verdadero embustero» Gracián, B. (2013) p. 425.

se accede con muchas más facilidades y que es una copia perfecta y fiel de la auténtica. Andrenio se emociona cuando escucha la posibilidad de evitar el costoso y peligroso camino que lleva a la virtud, de modo que decide seguir al Ermitaño aun obviando las advertencias de Critilo ante el engaño que está presenciando. Al final, como vemos que sucede sistemáticamente a lo largo de la novela, la conversación es momento de falsedad, siendo los protagonistas de *El Criticón* desviados una vez más del correcto camino que les llevaba en la buena dirección, terminando ambos, junto con el Ermitaño, en el *hiermo de Hipocrinda*⁵¹⁸.

La hipocresía es para Gracián el simulacro de la virtud. Su arte es el de la apariencia, y de las más relevantes, pues ha de poder ser capaz de trastocar todo vicio y convertirlo en su virtud opuesta. Veíamos anteriormente que el discurso sin razón, sin cabeza, que se daba en la *plaça del populacho*, tenía apariencia de saber cuando, realmente, no lo era. En ese caso se trataba de un artificio que tenía que ver con el exceso. La apariencia se construía por medio de la profusión de palabras y dichos, de construcciones discursivas, que funcionaban como meros significantes sonoros sin ningún tipo de significación o, más bien, todos y cada uno de ellos con el mismo significado: ninguno. En este caso, el procedimiento es inverso. Frente al recurso de la profusión, el hipócrita es experto en el callar. Junto a la interesante interpretación material de este episodio de *El Criticón* que lo refiere a una aguda crítica al jansenismo⁵¹⁹, de lo que se está tratando también es, precisamente, del extremo contrario que hemos estado observando a lo largo de toda la novela: incluso la conducta que aparenta prudencia y humildad es mera apariencia. El hombre no es solo el producto de su discurso, sino también de sus actos⁵²⁰, y es la máxima en este espacio de contención

518 *Crisi sexta*, Parte segunda, Gracián, B. (2013) pp. 418-434.

519 Pellegrin, B. (1984) *Le fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: Objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste"*. Aix-en-Provence Cedex: U.P.

520 Enfáticamente, Gracián muestra la importancia de los hechos por ejemplo en el aforismo 202 del *Oráculo manual*, aforismo en el que incluso estos aparecen como más relevantes que las propias palabras: «202. Dichos y hechos hazen un varón consumado. Hase de hablar lo mui bueno y obrar lo mui honroso. La una es perfección de la cabeça, la otra del corazón, y entrambas nacen de la superioridad del ánimo. Las palabras son sombra de los hechos: son aquéllas las hembras, éstos los varones. Más importa ser celebrado que ser celebrador. Es fácil el dezir y difícil el obrar. Las hazañas son la substancia del vivir, y las sentencias, el ornato. La eminencia en los hechos dura, en los dichos passa. Las acciones son el fruto de las atenciones: los unos sabios, los otros hazañosos.» Gracián, B. (2011B) pp. 212-213. En cualquier caso, estos hechos que pueden ser fijados o recordados más que las palabras o decires, solo pueden perpetuarse en la pluma y la letra escrita de modo que, en última instancia, siempre cae del lado del lenguaje la posibilidad misma de la construcción y perpetuación de ese modelo y fin mismo del hombre que Gracián denomina *persona*.

en el que se encuentran los peregrinos: «todo era callar y obrar, hazer y no dezir, que aun campana no se tañía por no hazer ruido: no se dé campanada»⁵²¹. Pocas líneas más adelante, al entrar en esta suerte de *convento* en cuya puerta reza en un cartel «Silencio», el propio Ermitaño les da la clave de este silencio que, en un principio, podría ser señal de discreción y buen juicio, señal de una reserva prudente frente al abuso y la obscenidad que encontrábamos en *crisis* anteriores; pero ese cartel no anuncia el tipo de silencio que pudiéramos imaginar, sino que «Quiere dezir que, de aquí adentro, no se dize lo que se siente, nadie habla claro, todos se entienden por señas: aquí, callar, y callemos»⁵²².

2.8.1. El *discurso* de la acción: mentir con actos

En efecto, el silencio tiene su rostro jánico, como sucede con todo objeto, hecho o conducta que cae bajo la fenomenología graciana. Callar no solo es medir, mesurar lo que se va decir, analizar el propio fondo y el ajeno en orden a una comunicación provechosa, gustosa, o en orden a la evitación de conflictos por dejar en evidencia el Yo que somos al abrir la *puerta* del discurso⁵²³, que es la boca. El silencio también es un modo de confundir y evitar hacerse cargo de la verdad, evitar comunicarla, evitar hacerla pública⁵²⁴. Y este *hiermo* alegórico en el que los peregrinos se han encontrado con la hipocresía, este silencio que perturba, que inquieta más que calma, es la contrapartida de una serie de acciones que en su apariencia de virtud esconden un fondo totalmente contrario. Así, a lo largo de este capítulo, Gracián realiza una taxonomía fina y rigurosa de las distintas maneras en que una acción puede ser, al igual que el discurso, falsa. Sin ser aún todo lo moderno que podría, Gracián ya esta realizando una suerte de *aplanamiento* por lo que hace a la relación entre la teoría y la praxis. Si hoy podemos

521 Gracián, B. (2013) p. 423.

522 Gracián, B. (2013) p. 424.

523 Sobre el cuidado en el decir, podemos señalar el aforismo 117 del *Oráculo Manual*: «117. *Nunca hablar de sí. O se ha de alabar, que es desvanecimiento, o se ha de vituperar, que es poquedad; y, siendo culpa de cordura en el que dize, es pena de los que oyen. Si esto se ha de evitar en la familiaridad, mucho más en puestos sublimes, donde se habla en común, y passa ya por necedad qualquier apariencia della. El mismo inconveniente de cordura tiene el hablar de los presentes por el peligro de dar en uno de dos escollos: de lisonja, o vituperio*» Gracián, B. (2011B) p. 166.

524 «que es gran ciencia saber mostrar no saber. Sobre todo, os recomiendo el recato y el no escandalizar. Ponderábalas la eficacia de la apariencia» Gracián, B. (2013) p. 433.

hablar de *hacer cosas con palabras*⁵²⁵, Gracián ya nos estaba señalando la posibilidad de decir cosas con actos, de significar por medio de la acción, contemplándola desde la perspectiva de una suerte de teoría de la acción de carácter semiótico en tanto que dicha acción tiene atribuciones de significación que, en principio, solo cabrían al discurso como son las de la verdad y la falsedad.

Esta íntima relación que encontramos entre el discurso y la acción aparece perfectamente ilustrada en un momento en el que el Ermitaño les explica el modo y la facilidad con la que en ese *hiermo* de la hipocresía se puede construir la apariencia del saber sobre la total y absoluta ignorancia de un sujeto vacío, hueco: «y aunque sea un chisgarabís, le hacemos que muestre autoridad, que ande a espacio, *hable pausado*, arquee las cejas, pare gesto de ministro y de misterio, y *para subir alto, que hable baxo;*»⁵²⁶. En efecto, no solo en el contenido discursivo radica la verdad o mentira del mismo, sino que también en el modo mismo de practicarlo se añade toda una constelación de implicaciones acerca de su veracidad. Realmente, es indiferente lo que el sujeto profiera en su discurso: el hecho de que lo realice de una determinada manera asegura ya que el receptor de su mensaje quede completamente convencido de un decir que realmente no dice nada.

2.8.2. De la globalidad del (sin)sentido

Esta *crisi* es especialmente interesante por lo que a las relaciones entre apariencia y realidad se refiere⁵²⁷. Una discusión clásica en los estudios gracianos tiene que ver, precisamente, con la cuestión acerca de si Gracián propone una suerte de moral de carácter modal, centrada en las maneras y apariencias, frente a una moral sustancial⁵²⁸. Si digo moral y no filosofía en general, es porque esta cuestión va unida a una interpretación acerca de la intención misma de Gracián con su filosofía, atendiendo a si

525 Austin, J.L. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós; Searle, J (1994) *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Catedra.

526 Gracián, B. (2013) p.430.

527 La última parte del diálogo con el que termina esta *crisi* es ilustra muy bien esta cuestión: «Aquí está todo en el bien parecer, que ya en el mundo no se atiende a lo que son las cosas, sino a lo que parecen...» Gracián, B. (2013) pp. 433 y s.

528 Uno de los análisis más interesantes y que más cabe tener en cuenta sobre esta cuestión, y entendiendo que en Gracián no se puede defender la existencia de una moral o filosofía de carácter meramente utilitarista o modal, en discusión directa con autores como Jankélévitch o Aranguren, es el de Alfonso Moraleja Suárez: Moraleja Suárez, A. (2005) *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético*. Madrid: UAM.

jugaría el papel de una suerte de Maquiavelo español. Más allá de esta disputa, que encuentra su cierre desde el momento en que ingresamos a Gracián dentro del conjunto de los tacitistas españoles que, por tanto, frente al mero *utilitarismo* que se predica de Maquiavelo, intentan conjugar la moral cristiana con el proceder necesario en el ámbito político, me interesa señalar que, básicamente, lo que Gracián muestra en esta *crisi* es su gran capacidad fenomenológica a la hora de analizar de qué manera el fracaso del sentido es un fracaso a nivel global, un fracaso que afecta a todas y cada una de las manifestaciones existenciales del hombre. Así, el sentido no es solo algo que acontece al discurso, sino que toda actitud humana lleva inscrita la falta de un núcleo vinculante que permita su interpretación satisfactoria. Es indiferente cuál es la intención de Gracián, lo realmente interesante a mi parecer es observar de qué manera tan precisa señala a todas las figuras que pueden poblar un espacio en el que las relaciones vinculantes y el sosiego del sentido se encuentran totalmente fracturadas.

2.9. Más sobre el discurso ajeno como peligro

Hemos visto que a lo largo de los ejemplos citados el aviso que en la mayoría de los casos recibían Critilo y Andrenio para evitar todos los problemas en los que se han visto envueltos era precisamente el de ignorar el discurso y la conversación, el de no escuchar lo que les decían los otros, el de no dejarse embaucar por el decir ajeno que, siempre, iba a desviarles del camino adecuado a sus aspiraciones. Una vez que los peregrinos han conseguido pasar por el palacio de la virtud, teniendo que atravesar antes un *anfiteatro de monstruosidades*⁵²⁹ en el que han podido experimentar, de nuevo, diversos modos en los que el lenguaje acontece como medio de imposibilidad del sentido y desemboca en una comunicación fallida⁵³⁰, se disponen a entrar en la corte de Honoria (alegoría de la honra). Para entrar en la misma tienen primero la difícil prueba

529 *Crisi Nona*, Segunda Parte, Gracián, B. (2013) pp. 456-467.

530 De nuevo, vuelven a errar el camino y a meterse donde no deben (un lugar donde «no se sentía otro dentro que malas voces y bramidos de fieras, ni se oían sino monstruosidades. Era intolerable la hediondez que despedía» p. 458) por hacer caso a una invitación ajena que no debieron escuchar, (p. 459). En esta travesía encontrarán a gente que se arruinó por su exceso de cortesía y por, como ellos, confiar en el discurso de los demás, echándose a perder ellos mismos: «Y respondiós que, por no parecer descortés, *mantuvo la conversación, de allí pasó a la correspondencia*, hasta hallarse perdido por cortesía. La otra, porque no la tuviesen por necia, *respondió al dicho y luego al billete*» p. 459. Gracián, B. (2013).

de atravesar un puente⁵³¹ por el que la mayoría termina cayendo, pues tropiezan con los «peros» tanto propios como ajenos. Tras observar toda la serie de fracasos en el intento de atravesar este paso, al final consiguen ver a uno que lo consigue. Para asombro de todos: «Assomó en esta sazón a querer passar un ciego. Levantaron todos el alarido viéndole començar tentando y tuvieron por cierto había de tumbar al primer passo». Todos creían que el ciego, precisamente por serlo, fallaría en su intento de cruzar el puente, pero «el ciego passó muy derecho: vaióle hazerse el sordo, porque aunque unos y otros le silbaban y aun le señalaban con el dedo, él, como no veía ni oía, no se cuidaba de dichos agenos, sino de obras propias y passar adelante con gran quietud de ánimo»⁵³². Será la primera vez que Critilo y Andrenio hagan caso del consejo que han estado recibiendo a lo largo de todo su periplo vital y, tomando como ejemplo a este anciano, «que solo los ciegos, sordos y mudos pueden ya vivir en el mundo», conseguirán cruzar el puente de los «peros» sin mayor dificultad y arribar así a la corte de Honoria.

2.10. Momo, figura del cotilleo y su propagación: la cara oscura del discurso según su capacidad constructiva

Pero al llegar a la corte se dan cuenta de un problema: en ella encuentran suntuosos edificios y palacios levantados con la honra que los hace imperecederos. Pero estos edificios, incluyendo los palacios, tienen una característica muy llamativa: tienen los tejados de vidrio. Y la mayoría de estos tejados de frágil cristal se encuentran rotos. Descubren que todo este desaguizado es causa de un hombrecillo: Momo.

Momo alegoriza en esta *crisi* el cotilleo, la falsa noticia, el “cuando el río suena...”, es decir, lo que se dicen los unos a las espaldas de los otros, las críticas injustas y desmesuradas. Así, Momo lanza la piedra y esconde la mano, con lo que el que encuentra su tejado roto piensa que ha sido el vecino y lanza su *piedra* contra él, y así sucesivamente, generándose un espacio de confusión en el que todo el mundo piensa que el tejado de su honra lo ha roto el de al lado, con lo que desemboca en una suerte de guerra de todos contra todos⁵³³. Aquí el lenguaje y el discurso vuelven a ser el centro de

531 Gracián, B. (2013) pp. 486-490.

532 Gracián, B. (2013) p. 490.

533 Gracián, B. (2013) pp. 491 y ss.

la problemática existencial a la que se enfrentan los protagonistas de *El Criticón*. La acusación sin fundamento, la mera habladuría, genera un espacio totalmente imposible de habitar. Veíamos más arriba que el lenguaje es para Gracián, además de la principal vía de conocimiento, el modo principal de construcción de la realidad. En esta ocasión, la realidad se construye desde un fundamento de engaño y mentira y se propaga como una epidemia a todos los individuos. Momo es una figura de la negación constante, del «no, no», es decir, del juicio destructivo sobre todo, del juicio al que nada, sea lo que sea, le parece bien (como el de aquellos viejos a los que veíamos que les parecía mal todo lo presente frente a todo lo pasado).

Sí bien anteriormente Critilo y Andrenio se habían encontrado en un lugar en el que el discurso vacío giraba en torno a grandes cuestiones como la política, en esta ocasión, y guiados por el esperpéntico Momo⁵³⁴, los peregrinos recorren todas las figuras posibles en las que el discurso ordinario se ceba en la mentira y la acusación, echando a perder, por su gran capacidad mimética⁵³⁵, la honra de cualquiera que tenga la desgracia de entrar en su círculo. Este enorme desorden que encontramos no tiene solo el origen en el hecho de que Momo (o cualquiera) ponga en marcha toda una cadena de mentiras, sino también en el hecho de que en la gran ciudad se ha perdido el recato y el orden. Gracián señala así una de las cuestiones principales de su época como es el modo en que los núcleos urbanos habían comenzado, por diversos motivos, a crecer de manera inaudita. La masificación en las ciudades conllevaba la pérdida de la identidad del individuo en un espacio en el que era cada vez más difícil el control y más fácil pasar desapercibido, generando así subjetividades aisladas las unas con respecto de las otras, un fenómeno que Gracián se apresta a visibilizar unos siglos antes de Georg Simmel⁵³⁶. Así, el ambiente de confusión y pérdida de la honra no solo se achaca a lo que se dice de los otros, sino a la preocupación misma del *qué dirán* de mí. El *qué dirán* lo alegoriza

534 «Conocieron con esto que era Momo, y huyeran también si no les emprendiera él mismo preguntándoles qué buscaban, que parecían extraños en lo perdido» Gracián, B. (2013) p. 495. Critilo y Andrenio vuelven a verse envueltos en una conversación que termina por introducirles en una experiencia grotesca.

535 Es un buen ejemplo este episodio de Momo como ilustración de los ciclos de violencia recursiva a los que hacíamos referencia en la segunda parte con respecto a Girard. Esos procesos de violencia en cadena y cuya solución preocupaba tanto a Girard a la hora de analizar los mitos o los rituales, se presenta en este episodio como una suerte de estado perpetuo del que no cabe escapar. No se encuentra en este episodio la solución particular a ese estado de cosas, pasando de largo nuestros peregrinos como lo harán de toda situación de violencia dada y dejando las cosas tal y como se las encuentran.

536 Simmel, G. (1998) *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.

Gracián como el gobernador de la ciudad y, a su vez, hijo mismo de la honra⁵³⁷. Esa preocupación se ha perdido, con lo que las buenas maneras y la conducta cortés ha pasado a un segundo plano.

2.10.1. Ni «no, no», ni «sí, sí»

Y aun aparece una figura más antes de terminar esta *crisi*. Tras el *qué dirán*, que con su desaparición ha hecho tábula rasa con la preocupación acerca de la conducta, y tras el Momo que a todo dice «no, no», aparecerá un personaje alégorico que es justo el antagonista de negador Momo: el Bobo, el que a todo dice «sí, sí»⁵³⁸. Ya sabemos que Gracián se muestra poco amigo de los extremos⁵³⁹, es más, Gracián nunca se detiene en ninguna figura limitada, perfecta, ya que en todas encuentra doblez, *pliegue*, todas muestran bajo su mirada un rostro jánico que conviene descifrar. Así le pasa al discurso de Momo que, por ser unívoco y reducirlo todo a la negación, no es operativo; pero su contrario, que a todo dice sí, que todo consiente, que nada le sabe mal, que «vive y bebe con todos, y de todo engorda, que tiene linda renta en la agena bobería»⁵⁴⁰, termina cayendo en el mismo error y convirtiendo la comunicación y los frutos del diálogo en una empresa totalmente imposible.

2.11. El discurso de la locura es el discurso de todos: igualdad y sin razón

Se encuentran Critilo y Andrenio ya al final de la madurez. La segunda parte de *El Criticón* toca a su fin y con ello los momentos y experiencias previos a la entrada en la última edad de la vida: la vejez. Tras haber recorrido los espacios del *mando y el gobierno*⁵⁴¹, llegarán a la última estancia que les espera antes de embarcarse en los episodios finales de su existencia. Y la última lección que aprenderán en su edad madura tendrá que ver con la locura.

537 Gracián, B. (2013) pp. 498 y ss.

538 Gracián, B. (2013) p. 501.

539 Así nos lo dirá unas *crisis* más adelante (*crisi sexta*, tercera parte, *El Saber reinando*) «que casi todos los mortales andan por estremos y el saber vivir consiste en topar el medio» Gracián, B. (2013) p. 661. Y nos lo mostrará con la experiencia de los peregrinos cuando se dividen para seguir el camino de la serpiente o el de la paloma, en esa misma *crisi*.

540 Gracián, B. (2013) p. 502.

541 *Crisi duodézima*, Segunda parte, *El trono del Mando*, Gracián, B. (2013) pp. 503-515.

Andrenio ha llegado a la cumbre de la madurez, mientras que Critilo comienza el descenso de achaque en achaque que implica la última edad. Van acompañados, en esta ocasión, de un *prodigio* que tiene la capacidad de cambiar de tamaño según su antojo y según la circunstancia. Este último guía de su edad varonil les enseñará que el único mando y gobierno importantes son el de uno mismo y que en vano van a buscar mando y gobierno que no sea ese⁵⁴². Este fantástico guía nos da más información por medio de su consejo acerca de la influencia estoica en el pensamiento de Gracián: el conócete a ti mismo y, con ello, el gobiérnate a ti mismo; en definitiva, la razón de estado de uno mismo.

Continúan los peregrinos parte del camino con la compañía de este guía cuando se cruzan con la Envidia. Multitud de gente va huyendo de ella y, siguiendo el ejemplo del varón prodigioso, a saber, empequeñecer y no sobresalir, consiguen escapar de esta tan aterradora pasión. «Librados ya de envidiados y envidiosos», llegan a un paso controlado por un varón en cuya mano tiene la justa medida del entendimiento. Los que llegan, o bien se quedan cortos o bien se pasan, de modo que el varón, al ver que ninguno daba la talla tanto por el más como por el menos, mandaba encerrar a todos en una jaula. Esta *jaula de todos*⁵⁴³ alegoriza la locura como estado general de la inmensa mayoría. La locura equipara a todos de modo que las diferencias en entendimiento no operan de ninguna manera. El varón que controla este último paso de la madurez a la vejez envía a la mayoría de los que lo intentan cruzar a esa gran jaula en la que, en definitiva, están todos y todos son iguales⁵⁴⁴. Pero esta locura tiene una característica aún más relevante, y es el hecho de que se produce, precisamente, por estar *fuera de sí*. El loco de esta *jaula de todos* lo es por no atender a sí mismo, por no atender y conocer lo que él mismo es pretendiendo ser otro. El guía, que mutaba su tamaño, ya advirtió a

542 «-Y porque me empeñé -decía- en mostraros el señorío verdadero, sabed que no consiste en mandar a otros, sino a sí mismo. ¿Qué importa sugete uno todo el mundo, si él no se sujeta a la razón? Y por la mayor parte, los que son señores de más, suelen serlo de menos de sí mismos, y tal vez el que más manda más se desmanda. El imperio no es felicidad sino pensión, pero el ser señor de sus apetitos es una inestimable superioridad. Assegúroos que no hay tiranía como la de una pasión, y sea cualquiera, ni hay esclavo sugeto al más bárbaro africano como el que se cautiva de un apetito.[...] ¡Eh! Que no hay en el mundo señorío como la libertad del corazón: esso sí que es se señor, príncipe, rey y monarca de sí mismo» Gracián, B. (2013) pp. 517-518.

543 *Crisi dezimatercia*, Segunda parte, pp. 516-532.

544 «¡Entrad acá, no tenéis que mediros, que todos somos locos, los muchos y los pocos.» Gracián, B. (2013) p. 522.

Critilo y Andrenio de que la única soberanía real e importante era la de uno mismo sobre sí, que en términos posteriores a Gracián ya podrá decirse más ajustadamente como la reflexión en tanto que conciencia de sí⁵⁴⁵.

2.11.1. El infierno sigue siendo el (discurso del) otro

Hemos visto cómo en la mayor parte de las ocasiones en las que los protagonistas de *El Criticón* erraban su camino o sus objetivos ello obedecía, precisamente, a haber prestado oídos al discurso ajeno. Salirse de sí es salirse del camino recto, y esto acontece para Gracián no solo por nuestras inclinaciones, sino, especialmente, por tomar en cuenta lo que nos dice el otro. Salimos de nosotros en busca del juicio ajeno o somos demandados por su discurso, pero el resultado siempre es la pérdida de la soberanía y del control, pues implica alejarse de sí, del espacio de la interioridad. Pero ese estado que aún Gracián no puede denominar como “alienación”, es el estado de la gran mayoría⁵⁴⁶, así es que todos se encuentran metidos en una misma jaula en la que «no se juzga de la cordura interna, sino de la locura externa.»⁵⁴⁷

El discurso vuelve a acontecer como elemento altamente ambiguo y peligroso también en este nuevo episodio referido a la locura ya que, aunque uno no sea loco, no esté fuera de sí, puede ser tenido por tal. El discurso ajeno, coagulado en el de la mayoría, y de pretendido *sentido común*, deviene instancia de juicio y construcción de la realidad, de modo que la *última palabra*, el *Juicio final* que ya no se encuentra en el *cielo*, pertenece ahora a los hombres, entendidos como la gran mayoría, como una suerte de *masa* indiferenciada cuyo único punto en común es su generalizada patología y la materialización discursiva de la misma.

545 «Era de ponderar cuáles procedían sin parar un punto ni reparar en cosa, y todos fuera de sí y metidos en otro de lo que eran, y tal vez todo lo contrario: porque el ignorante se imaginaba sabio, con que no estaba en sí, el nonadilla se creía gran hombre, el vil gran caballero, la fea se soñaba hermosa, la vieja niña, el necio muy discreto. De suerte que ninguno está en sí, ni se conoce ninguno en el caso ni en casa. Y era lo bueno que preguntaba al otro si estaba en su juicio» Gracián, B. (2013) p. 523.

546 «Hay locura de todo el mundo -filosofaba Critilo- ¡Y con cuanta razón se llamó jaula de todos» Gracián, B. (2013). p. 524.

547 Gracián, B. (2013) p. 527.

2.11.2. La verdad ahuyenta

En el camino de ser persona no cabe detenerse por mucho tiempo en un espacio así, de modo que habrán de vérselas para poder salir de él cuanto antes, especialmente cuando al llamarlos Critilo *orates* estos se enfurezcan con los peregrinos. El modo de escapar lo conoce bien su guía prodigioso: lo único que se puede hacer para salir airoso de tal situación es decir la verdad. Alegorizado al modo de un cuerno, símbolo ya conocido a lo largo de la literatura y que siempre es señal de aviso o advertencia debido a sus propiedades de amplificación del sonido, la verdad es un decir que siempre se antoja entonces *amplificado*, a saber, siempre excesivo, pues entrega más de lo que a uno le gustaría recibir, siempre en voz muy alta, incluso estridente, lo que hace que ante su presencia todos enmudezcan y huyan: «Todos veréis que enmudecen en oyendo que les dicen las verdades y se van más de passo [...] De modo que en resonando el odioso cuerno de la verdad, veréis que el pariente os niega, el amigo se retira, el señor desfavorece, todo el mundo os dexa, y todos van gritando: «A huir, a huir!», por no oír»⁵⁴⁸.

Así, la última lección que los protagonistas de *El Criticón* reciben antes de embarcarse en el periodo final de la existencia es que, si bien el mundo es una gran jaula en la que todos están locos, siendo esta la única razón de su homogeneización (así como la necesidad, la ignorancia, y todas las pasiones que hemos ido viendo a lo largo de esta narración, que, en definitiva, pueden reducirse las unas a las otras, pues, en cualquier caso, todas operan como signos referidos a lo mismo, a saber, la condición humana en su finitud) es que la verdad no es funcional a la hora de hacer del mundo un espacio mejor ordenado, al ahuyentar a aquellos que se niegan a participar de la misma que, en cualquier caso, son la mayoría. Más adelante veremos como el acontecer de la verdad aparece alegorizado como un horrible, grotesco y doloroso parto, pero en esta *crisi* ya podemos señalar sin duda alguna que la verdad no es un elemento que tenga cabida en el mundo según la fenomenología graciana.

548 Gracián, B. (2013) p. 532.

2.12. La vejez: ambigüedad y libertad de discurso

Critilo y Andrenio han cumplido dos tercios de su periplo existencial; los dos tercios que tienen que ver con los momentos en que el hombre se ocupa con los *muertos* (el estudio de los libros y el conocimiento) y con los *vivos* (la conversación y la experiencia). Pero durante estos dos tercios de existencia vemos que, precisamente, una de las cuestiones a las que tienen que prestar atención, a saber, a la conversación, acontece en la mayoría de las ocasiones como espacio de conflicto y tribulación. Solo el discurso de los peregrinos, cuando se trataba del dialogado discurso con sus *iguales* en una suerte de conversación que siempre se encontraba mediada por la *muerte*, esto es, una conversación cuya materia era el recuerdo y la contemplación alegórica de las ruinas que les expresaban la otrora existencia del bien y la virtud, junto con aquellas en las que sus guías se limitaban al describirles el mundo *por de dentro*, cumplía una función comunicadora y vinculante frente al resto de situaciones en las que siempre se muestra como espacio de tensiones irresueltas.

Critilo y Andrenio han dejado ya la madurez y les toca comenzar el final de su experiencia vital cuyo paso se alegoriza con esos *Alpes canos* que alegorizan el cabello blanqueado por las canas. La vejez es la etapa que les toca ahora recorrer, y una de las más relevantes, según el camino existencial del ser humano tal y como Gracián lo comprende, pues es el momento del desencanto, en el que se descubre la verdad del mundo, el momento que, como ya nos advierte Gracián, más valía que estuviese al comienzo de la vida y no al final, cuando ya nada se puede hacer⁵⁴⁹.

Lo primero que encuentran los peregrinos al llegar a esta *edad*, supuestamente la más deseable para el hombre aunque Gracián no deje de pintarla como realmente «destemplada y tan triste»⁵⁵⁰, es la ambigüedad. El rostro jánico será la exigencia en esta

549 «Yazen dormidas las pasiones cuando más despierto el desencanto, cáese el fruto maduro y aun pasado [...] ¡Esse sí -ponderaban los resabidos- que es gran comenzar, el medio día de la razón, y a toda luz del juicio! Ventaja única entrar a entero sol en el confuso laberinto de la vida. Essa es la reina de las edades y lo mejor del vivir. Por ahí comenzó el primero de los hombres, así le introdujo en el mundo el soberano Hazedor, ya perfecto, ya consumado, hecho y derecho. [...] ¿Quién querrá la vida si sabe lo que es, y quién meterá el pie en el mundo si le conoce? [...] comience el hombre a vivir por la niñez ignorante y acabe por la vejez sabia.» Gracián, B. (2013) pp. 542-543.

550 Y continúa: «que, entrados en ella, a todos se les heló la sangre» Gracián, B. (2013) p. 543. Así, la imagen de esos Alpes no los solo por la blancura de la nieve en relación a las canas, sino también a lo inhóspito y frío de esta edad.

etapa de la vida, pues quien ha podido llegar a ella se ha visto en la necesidad de vivir a *dos caras* tal y como les cuenta Jano⁵⁵¹, el primer guía con el que conversan Critilo y Andrenio. Incluso Vejecia, reina alegórica de ese espacio que representa a la vejez, se caracterizará por sus dos rostros, uno amable y otro severo, al igual que las dos puertas que dan entrada a su palacio: una llamada de los *honores* y la otra de los *horrores*⁵⁵², por las que van entrando los hombres según el tipo de vida que hayan llevado. Critilo y Andrenio también atravesarán una de estas puertas para entrar en el reino de la vejez: éste la de los horrores, como conviene a su representación del hombre como pasión; y aquel, la de los honores, como representación que es del hombre cabal y reflexivo, del prudente y *persona*. Atravesando estas puertas y el panorama que cada una ofrece a los protagonistas, podrán encontrarse finalmente con Vejezia, la gran reina jánica.

En presencia de esta reina les serán leídos «en voz alta y clara los nuevos privilegios que, en atenciones de méritos de sus concertadas vidas, se les concedían a estos; y al contrario, los agravados pechos que se les imponían a aquellos: a unos cargos, a otros cargas, muy dignos de ser sabidos y escuchados»⁵⁵³. Más que las *cargas*, que recibirá Andrenio para su vejez, son interesantes los *cargos* que le serán concedidos a Critilo ya que la mayoría de ellos tienen que ver con el orden del lenguaje⁵⁵⁴: «Primeramente, que no sólo puedan, sino que deban dezir las verdades, sin escrúpulo de necesidades [...] Iten que den consejos por oficio, como maestros de prudencia y catedráticos de experiencia; y esto sin aguardar a que se les pidan [...] Darán su voto en todo, aunque no les sea demandado [...] Dirán mal de lo que parece mal, mucho más de lo que es malo [...] y lo que en ellos sería recatado silencio, entre la gente moça passaría por declararse aprobación. Alabarán siempre lo passado, que de verdad lo bueno fue y lo malo es, el bien se acaba y el mal dura [...] Permíteseles el dormirse en medio de la conversación, y aun roncar, quando no les contentare, que será las más de las veces. Corregirán a los moços de continuo, no por condición, sino por obligación [...] Dáseles licencia para gritar y reñir [...] Permíteseles el encolerizarse tal vez con moderación [...] Iten que puedan hablar mucho, porque bien; aun entre los muchos, porque mejor

551 Gracián, B. (2013) pp. 545 y ss.

552 Gracián, B. (2013) p. 554. «que una misma vejez, para unos es premio y para otros apremio, a unos autoriza y a otros atormenta».

553 Gracián, B. (2013) p. 562.

554 Gracián, B. (2013) pp. 564-567.

que todos. Súfreseles el repetir los dichos y los cuentos que siete vezes agradan y otras tantas enseñan, hiriendo de casera filosofía [...] Harán repetir dos o tres vezes lo que les dizen, para que todos miren cómo y lo que hablan [...] Podrán ir tosiendo, arrastrando los pies y hiriendo fuerte con los báculos, como gente que haze ruido en el mundo atento a que todos en la casa se irán recatando dellos, ocultándoles las cosas». Más allá de la importancia que tienen también los actos, pues los ancianos se ven obligados a contrastar sus dichos con sus hechos, teniendo en cuenta que además ganan libertad de acción pues no tienen por qué dar explicación de sus actos⁵⁵⁵, la relevante libertad que consigue el varón discreto al llegar a la vejez es, precisamente, la libertad del lenguaje. El anciano tiene completa autonomía discursiva ya que puede decir con libertad la verdad, sin importarle las consecuencias, y puede decirla como quiera y cuando quiera sin necesidad de esperar a que ésta le sea solicitada. Puede ejercer el derecho a juicio públicamente, de la misma manera que hacer caso omiso al discurso ajeno sin necesidad de disculpa o vergüenza. La libertad de la vejez se muestra así como una libertad que sobrepasa las reglas y normas que se pueden observar en el ámbito cortés, ya sea éste reducido a la corte como tal o entendido como el comportamiento general de aquellos que aspiran a personas en un mundo cuyo funcionamiento es el equivalente al de la misma⁵⁵⁶. Vemos que, en cierto modo, esta figura resulta problemática con respecto a la filosofía moral que ha venido construyendo Gracián en sus obras anteriores y que tiene que ver más con esa segunda etapa de la existencia, la madurez, que con esta última que es en la que se pone en juego lo aprendido a lo largo de la vida. Que el anciano tenga libertad en el discurso no implica necesariamente que pueda configurar las condiciones de una conversación gustosa. Realmente se sitúa en un plano diferente al de su interlocutor: la relación entre el anciano y el otro es una relación en la que el anciano ejerce una suerte de poder de juicio en un plano jerárquicamente superior. En ninguno de los casos se establece la igualdad del diálogo como, por ejemplo, en el hecho de la posibilidad de dar consejos aún cuando no le sean demandados. Y, obviamente, no es el

555 «No darán cuenta a nadie de lo que hacen, ni tendrán que pedir consejo sino para aprobación» Gracián, B. (2013) pp. 565-566.

556 En efecto, páginas después Gracián mostrará como la verdad no es discurso factible en la corte: «-Porque no se oyó jamás verdad en corte, ¿Cómo habrá corte de la Verdad? ¿Cómo puede llamarse corte donde no se miente ni se finge, donde no hay mentidero, donde no corren cada día cien mentiras como el puño» Gracián, B. (2013) p. 604.

caso tampoco en el derecho a gritar o reñir. El anciano, como figura del desengaño, podríamos decir que se encuentra más allá del bien y del mal, al modo de un Dios que da la espalda al mundo salvo si es para juzgarlo severamente.

2.13. El parto de la Verdad: odio y desengaño

Pero tampoco el discurso de la verdad será muy efectivo en esta última etapa de la existencia. Poco después de que Critilo y Andrenio hayan sido investidos de ancianidad, se verán envueltos en otro espacio de conflicto al dejarse embaucar por un nuevo y falso guía que les convence de que visiten con él una suerte de palacio de la felicidad⁵⁵⁷. Este palacio no es otro que el del vino, lugar alegórico que representa la última gran pasión de la vejez. Esta «leche de los viejos»⁵⁵⁸ consigue, de un golpe, echar a perder todo el trabajo sobre sí mismo que una persona haya podido realizar a lo largo de su existencia: siendo «el último asalto que dan al hombre los vicios es el mayor esfuerzo que ellos hazen contra la razón»⁵⁵⁹. Andrenio, en su conocida debilidad, caerá presa de este veneno, pudiendo Critilo salir airoso de este palacio de la *vinolencia*.

Por el camino de la verdad, Critilo se encuentra con un nuevo guía, el Acertador, cuya especial habilidad es la de adivinar el pasado de la vida de quienes se encuentra, así como su desenlace. Gracias a él, Andrenio puede recuperarse de su caída en la *vinolencia* y continuar el camino junto con Critilo y el *certero* acompañante. Pero su discurrir conjunto se verá interrumpido de pronto por una estampida de gente⁵⁶⁰. Toda esta gente huye de algo que les produce auténtico terror, en cambio los peregrinos y su guía continúan en esa dirección⁵⁶¹. El Acertador sabe de qué huye la gente con la que se están encontrando: huyen de la Verdad, pues está de parto. Así, a lo largo de varias páginas, somos testigos de la cantidad de razones por las que la gente no quiere tener nada que ver con ella. En cualquier caso, la verdad es deseable solo para el otro, pero

557 Gracián, B. (2013) pp. 569-584.

558 Gracián, B. (2013) p. 576.

559 Gracián, B. (2013) p. 589.

560 Gracián, B. (2013) p. 598.

561 Gracián, B. (2013) p. 599. «-O vosotros sois unos grandes sabios o unos grandes necios, en ir contra la corriente de todos». De nuevo, la ambigüedad tiene la palabra en el discurso graciano, pues la misma extraña conducta pertenece tanto a los sabios como a los necios, lo que genera realmente una imposible interpretación de qué pueda significar un hecho en el mundo

nunca para uno mismo: siempre sabe dulce en los labios, pero amarga en los oídos⁵⁶².

Guiados por su nuevo acompañante, llegarán los protagonistas a la corte de la Verdad, cuyas características, tanto urbanísticas como arquitectónicas, son totalmente diferentes a las que hemos encontrado en tantas otras plazas y cortes por las que han pasado los peregrinos: «Hallábanse ya a la entrada de una ciudad por todas partes abierta; veíanse sus calles essentas, anchas y muy derechas, sin vueltas, revueltas ni encrucijadas, y todas tenían salida. Las casas eran de cristal, con puertas abiertas y ventanas patentes; no había celosías traidoras, ni tejados encubridores. Hasta el cielo estaba muy claro y muy sereno, sin nieves emboscadas, y todo el hemisferio muy despejado. -¡Qué diferente región ésta -ponderaba Critilo- de todo lo restante del mundo!»⁵⁶³. Así, esta corte de la Verdad, comparada con los otros lugares por los que nos han llevado las páginas de *El Criticón*, se presenta como el único espacio realmente habitable; pero, paradójicamente, es del que huye todo el mundo. Por desgracia para la vejez de los *cargos*, ese discurso que pueden ahora ejercer con total derecho sirve de bien poco, pues es el discurso que menos se tolera en el mundo⁵⁶⁴.

Pero la huida de la verdad no tiene solo que ver con ella, sino con los efectos que produce. Si los hombres huyen es porque la verdad está de parto, y lo que ese parto producirá es aquello que no puede ser soportado: «-¡Guarda el monstruo! ¡Huye el coco! ¡A huir todo el mundo, que ha parido ya la Verdad el hijo feo, el odioso, el abominable! ¡Que viene, que vuela, que llega!. A esta espantosa voz echaron todos a huir, sin aguardarse unos a otros, a necio postrero»⁵⁶⁵. Y es que, ni siquiera Critilo pudo mantenerse en su lugar y salió huyendo, junto con la mayoría, por más que el Acertador intentó detenerle.

562 Como advertirá el Acertador llegados ya a la corte de la Verdad. Gracián, B. (2013) p. 609.

563 Gracián, B. (2013) p. 607.

564 Sobre la intolerancia a la verdad en *El Criticón*, es imposible no señalar el artículo de Javier de la Higuera “Lo insoportable de la verdad”, que en gran medida seguimos no solo en este apartado, sino a lo largo de la tesis. Además, uno de los puntos más interesantes de este escrito es el hecho de que la filosofía de Gracián se encuentra perfectamente actualizada ya que se pone en relación con autores contemporáneos como Foucault, Blanchot, Klosowsky, Clement Rosset o Freud, lo cual no es la tónica usual por lo que hace a las investigaciones sobre Baltasar Gracián. VV.AA (2003) *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*. Granada: Universidad de Granada. pp. 303-342.

565 Gracián, B. (2013) p. 610.

¿Cuál es este terrible monstruo que ha parido la Verdad y que hace que ella sea del todo inaceptable? En la siguiente *crisi*⁵⁶⁶ la respuesta le será dada a los peregrinos de la mano de una de las figuras alegóricas más relevantes que encontramos en *El Criticón* y que es, además, una de las que mejor sintetizan el núcleo de la filosofía graciana: el Descifrador. Éste les explicará que el primogénito de la Verdad, del que huían los hombres como de la peste, es el odio⁵⁶⁷. El odio es el efecto inmediato que produce el conocimiento de la verdad sobre uno mismo, de ahí que nadie la quiera para sí y, en cambio, la desee para el otro. Lo que está en estrecha relación con la queja de Andrenio sobre el hecho de que, en cualquier caso, estando tan cerca de la verdad no haya sido capaz de contemplarla. Así le contestará el Descifrador: «Esse es el engaño de muchos, que nunca conocen la verdad en sí mismos, sino en los otros; y assí verás que alcançan lo que le está mal al vecino, al amigo lo que debieran hazer, y lo dizen y lo hablan; y para sí mismos ni saben ni entienden»⁵⁶⁸.

El mundo, librado a su *suerte* sin Dios, se encuentra de igual modo incapacitado para acoger a la verdad, de la que solo ha quedado, como su huella, el odio. Ya en la vejez nos encontramos con la posibilidad de tener la entereza suficiente como para enfrentarla cara a cara, o como para poder convertirla en discurso, pero la vejez es el final de la vida, de modo que terminamos como realmente debíamos comenzar, desengañados. Pero si la verdad es tan insoportable y tan imposible, le damos la razón a Javier de la Higuera en que ese es precisamente el motivo por el que no nos desengañamos hasta al final: porque la vida desengañada no es realmente vivible⁵⁶⁹, y el único modo de permanecer en el mundo es precisamente viviéndolo en su mentira como si tuviese una verdad más allá de la verdad de que todo es falso, de que nada tiene consistencia ontológica. De hecho, esa inestabilidad de la verdad en el mundo se puede ver cuando el Descifrador les muestra que, aunque no se dieron cuenta, sí vieron verdades, alegorizadas como bellas hembras. Pero la respuesta de Critilo y Andrenio es muy diferente. A éste, besarle la mano a una de ellas le pareció amargo y le dejó mal sabor de boca. A aquel, en cambio, besarle la mano a otra le resultó dulce como el

566 *Crisi Cuarta*, Parte tercera, *El mundo descifrado*: Gracián, B. (2013) pp. 611-634.

567 Gracián, B. (2013) p. 612. El otro hijo de la Verdad, que el Descifrador promete mostrárselo a los peregrinos, será el desengaño, que es precisamente él mismo, pero esto no lo sabrán hasta la *crisi* siguiente.

568 Gracián, B. (2013) p. 612.

569 VV.AA (2003) pp. 335 y ss.

azúcar. Aun tratándose de algo como la verdad, que incorporaría en su definición la necesidad de la objetividad, se sobrepone a ella toda una ontología modal que hace que no sea experimentada de la misma manera por cada individuo.

2.14. El discurso del Mundo y su verdad: todo pasa en cifra

Precisamente por estas razones, la figura del Descifrador⁵⁷⁰ es clave en la filosofía de Gracián. Hasta ahora, hemos observado la manera en que el discurso falla las más de las veces respecto a su propósito de comunicar y establecer una conversación gustosa, conversación ajustada a sus notas fundamentales según se establece en las primeras obras de Gracián. El discurso en el mundo parece algo imposible por su condición constante de falsedad, y diversos personajes alegóricos han intentado prevenir a los peregrinos de esta cuestión e investirles de las defensas necesarias para evitar la caída en ese movimiento infinito de engaño al que se reduce la existencia. El Descifrador las aúna a todas, siendo el paradigma propio del concepto de interpretación. Así, a lo largo de su periplo de la mano de este personaje⁵⁷¹, les irán siendo indicados a los peregrinos los tipos más básicos de cifras que se van a encontrar, así como el modo de descifrarlas. Y aquí hay que recordar de nuevo que el problema es siempre un problema de carácter humano. Serán conductas y discursos humanos las cifras más importantes a desvelar, pues si «las más de las cosas no son las que se leen; ya no hay que entender pan por pan, sino por tierra, ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos: ¡qué serán los hombres! Donde pensareis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía»⁵⁷². En línea con el Renacimiento, Gracián señala el famoso tópico del Mundo como libro, pero parece que al leer este mundo no nos encontramos con Dios. Ni siquiera los elementos pueden ser considerados caracteres que deriven hacia la divinidad, sino que, unos nos remiten a los otros en un movimiento claramente alegórico en el sentido en el que lo hemos defendido en esta tesis con Walter Benjamin. El libro de la naturaleza acontece así como un libro que solo remite a sí mismo⁵⁷³, de modo que con menos razón podrá el

570 Sobre el Descifrador y su importancia en la filosofía de Gracián cabe señalar: Blumenberg, H. (2000) *La legibilidad del mundo*. Barcelona. Paidós. pp. 113-124.

571 *Crisi Cuarta*, Parte tercera, *El Mundo descifrado*, Gracián, B. (2013) pp. 611-633.

572 Gracián, B. (2013) p. 614.

573 Por pasajes como éste no podemos estar del todo de acuerdo con Hidalgo-Serna respecto a la importancia

texto de la Historia remitir a un espacio trascendente. Lo llamativo de esta cuestión es que el desciframiento siempre tiene que remitir a la verdad. Pero la verdad no se da en el espacio que abre la historia de modo que, al igual que los elementos de la naturaleza se remiten los unos a los otros, la inclinación y el discurso humano solo remite a sí mismo. La verdad del desciframiento es por eso mismo la falsedad del mundo y nada más. Lo único que descubrimos en el ejercicio del descifrar es que todo está cifrado, que nada es lo que parece, pero en ningún caso somos remitidos a un significado sólido, eterno, infinito y substancial, sino que nos vemos remitidos al hecho de que lo único infinito que nos encontramos en el mundo es el ejercicio mismo del desciframiento.

Otra cuestión que cabe aquí señalar, y que está referida directamente al tema del lenguaje tal y como lo estamos tratando, es que la mayoría de las cifras que propone el Descifrador son de carácter lingüístico: así, con el *Diphthongo*⁵⁷⁴, el *&c*⁵⁷⁵ y el *Quitildeque*⁵⁷⁶, y junto con el *çancón*⁵⁷⁷ y con el *alterutrum*⁵⁷⁸, Gracián define el campo mínimo para hacernos una idea del modo en que la configuración mundana está inevitablemente estructurada en torno a la falsedad y a la imposibilidad de reposar en el sentido. Estas cifras son solo un ejemplo, pues como asegura el Descifrador, las cifras de las que se compone el Mundo son infinitas, aunque algunas como el *alterutrum* «abrevia el mundo entero, y todo muy al contrario de lo que parece»⁵⁷⁹. Vemos cómo la contradicción vuelve a ser la única manera en la que Gracián puede expresar el contenido del mundo: si bien las cifras son infinitas, o habría que decir mejor que

que según él Gracián concede a la naturaleza. Si observábamos que la naturaleza solo era explícitamente tratada en el espacio utópico de la Isla de Santa Elena y luego ya no volvía a ser realmente considerada a lo largo de la novela, con aseveraciones como esta podemos señalar que la naturaleza aparece de manera fuertemente historizada, pues su trabazón, la *gramática* de sus elementos, es entendida de manera puramente alegórica: «los elementos están cifrados en los elementos». Y del mismo modo sucede con el ámbito de la Historia. Inevitablemente puede uno no pensar en la *historia natural* a la que hacían referencia Benjamin y Adorno.

Cabe igualmente señalar una suerte de *desnaturalización* y desustancialización de la naturaleza en un pasaje posterior en el que otro guía alegórico, en este caso el Veedor, habla parafraseando a un filósofo estoico acerca de los colores, diciendo: «Que no había verdaderos colores en los objetos, que el verde no es verde, ni el colorado colorado, sino que todo consiste en las diferentes disposiciones de las superficies y la luz que las baña». Gracián, B. (2013) pp. 651-652.

574 Gracián, B. (2013) p. 615.

575 Gracián, B. (2013) p. 616.

576 Gracián, B. (2013) p. 617.

577 Gracián, B. (2013) p. 619.

578 Gracián, B. (2013) p. 621.

579 Gracián, B. (2013) p. 621.

tienden al infinito (en un movimiento de *cálculo infinitesimal*) las hay que contienen ellas solas el todo del Mundo: la *mónada*, el *pliegue* y la infinitud en la inmanencia vuelven a invadir inevitablemente el texto de Baltasar Gracián, para mayor gloria del Barroco (y de la Modernidad).

2.15. El mecanismo del engaño: inmanencia, infinitud y sentido

De camino con el Descifrador, los peregrinos llegan a una nueva *plaza* «emporio célebre de la apariencia y teatro espacioso de la ostentación, del hazer parecer las cosas, muy frecuentado en esta era para ver las humanas tropelías y las tramoyas tan introducidas»⁵⁸⁰. En ella podrán ser testigos de cómo, en diferentes «oficinas», se ofrecen artículos de artificio que uno tras otro va desvelándoles el Descifrador: donde creen ver oro, lo que hay debajo es *yerro* que quedará desvelado por el tiempo. Igualmente, la dulzura del azúcar es realmente insulsa calabaza. Pero no solo los elementos o las percepciones son engañosas en esta plaza mundana, sino que el gran momento de la falsedad acontece cuando se encuentran «sobre un vulgar teatro un valiente *decitore* rodeado de una gran muela de gente, y ellos eran todos molidos; teníanlos en son de presos aherrajados de las orejas, no con cadenillas de oro del Tebano, sino con bridas de hierro. Éste, con valiente parola, que importa el saberla bornear, estaba vendiendo maravillas»⁵⁸¹. Los peregrinos y su Descifrador guía se han encontrado con un charlatán en lo que será uno de los episodios más memorables de *El Criticón*, pues el engaño que aquí se muestra es el límite del mismo, a saber: el saber que se está engañado y aún así aceptarlo por no salirse del común denominador social. Este charlatán le muestra a la muchedumbre toda suerte de figuras monstruosas y grotescas, y, aunque perceptivamente ellos se dan cuenta de que lo que les enseña es materia aborrecible, le dan continuamente la razón y celebran con él lo supuestamente admirable y prodigioso que tienen esos esperpentos. Y aunque, cuando el charlatán se da la vuelta, todos comienzan a hablar entre sí y a insultarle, reconociendo que no han visto nada prodigioso ni respetable en lo que éste les mostraba, al punto que vuelve con nuevos embustes vuelven a darle de nuevo la razón.

580 Gracián, B. (2013) p. 623.

581 Gracián, B. (2013) p. 625.

Gracián nos ilustra magistralmente por medio de estas imágenes el mecanismo del engaño como movimiento inmanente e infinito a la vez. El engañador engaña con conciencia, disfrazando con el discurso lo que con la vista se muestra en su verdad; los engañados se dejan engañar también con conciencia, pues saben que lo que ven no concuerda con lo que se les dice. Pero en orden a mantener todos una opinión común y que no abandone el cauce hegemónico, se mantienen en el juego del engaño haciendo como si no supieran. El engaño funciona entonces de manera reflexiva y recíproca sin precisar de instancia trascendente alguna para poder construir un espacio de infinitud dentro de la misma finitud del mundo y en su más radical inmanencia. Si Dios era una suerte de infinitud positiva que dotaba de sentido y consistencia al mundo, en las páginas de *El Criticón*, y especialmente en episodios como éste, vemos de qué manera su ausencia remite a otro tipo de infinitud, pero ésta de carácter negativo, como si fuera el vaciado en escayola de la figura de Dios en el mundo. El negativo de la pura verdad es la pura mentira tal y como podemos ver en la relación del charlatán y su público. Gracián, de hecho, no ha necesitado situar la verdad de otro lado, sino que la ha vuelto totalmente disfuncional en el mismo centro de la operación. No se puede negar que la verdad acontece en este episodio, pues se reconoce que no hay relación entre las palabras y las cosas que dice y muestra el charlatán, pero el orden del discurso se sobrepone totalmente al de las cosas y, en el momento en que hay consenso, es indiferente el hecho o referente, lo que importa es el sentido que ese común acuerdo imponga, y ni siquiera por la fuerza. El Descifrador, en última instancia, intenta nombrar lo que ahí está sucediendo, pero el charlatán se da cuenta y «comenzó a echar por la boca espeso humo, habiendo antes engullido grosera estopa, y vomitó tanto que llenó todo aquel claro hemisferio de confusión; [...] No paraba de arrojar tinta de mentiras y fealdades, espeso humo de confusión, llenándolo todo de opiniones y pareceres, con que todos perdieron el tino. Y sin saber a quién seguir ni quién era el que decía la verdad, sin hallar a quién arrimarse con seguridad, echó cada uno por su vereda de opinar, y quedó el mundo bullendo sofisterías y caprichos.»⁵⁸².

Difícilmente se puede añadir más a lo dicho con respecto al poder que Gracián reconoce al lenguaje en un episodio como éste, entendiéndolo precisamente como

582 Gracián, B. (2013) pp. 632-633.

construcción de sentido y como cohesionador social. Pero no una cohesión social como la que se podía observar en la conversación gustosa. En este caso, el fundamento de la cohesión es justamente la misma destrucción social ya que en lo que se está de acuerdo es en perpetuar el movimiento infinito de la mentira. El solo atisbo de señalar la verdad convierte al mundo en una brutal confusión. En el plano ficcional, los que jugaban al juego del engaño, al intentar ponerse de manifiesto dicho juego y su verdad, pierden la posibilidad de sentido que ganaban precisamente en lo falso. Así, acontece un más allá de la falsedad que es la falta de sentido total por la cual ni siquiera el juego de la mentira puede ser jugado. Y todo ello se halla contenido en la potencia que el lenguaje encuentra en Gracián no solo como herramienta cognoscitiva, sino como construcción misma del mundo. Pero, como venimos señalando, en Gracián todo muestra su doble faz, y el lenguaje no podrá escapar a ello por ser, precisamente, el más eminente artificio humano. El lenguaje constructor de realidad se convierte en esta *crisi* en constructor de una realidad falsa que a la menor señal de denuncia se transforma en su propia destrucción, generando ya solamente la nada. La radicalidad de la imposibilidad de la verdad en el mundo es, precisamente, el hecho de que su mismo acontecer lo destruye. Hay además una imagen muy interesante al final de esta *crisi*. Hemos visto que cuando el charlatán va a ser descubierto: «No paraba de arrojar tinta de mentiras y fealdades, espeso humo de confusión, llenándolo todo de opiniones y pareceres». La tinta es un símbolo de la escritura y está en relación directa con la cuestión de la estima e importancia que Gracián reconoce a los libros. Ciertamente, el espacio del diálogo aparece demasiadas veces quebrado a lo largo de *El Criticón*, a la par que en varias ocasiones (ya hemos visto alguna en páginas anteriores) Critilo solo encuentra consuelo y compañía en la lectura. En la relación con lo muerto, como también hemos señalado, el discreto melancólico encuentra su espacio propio. De hecho, uno de los tres momentos relevantes en la existencia humana con respecto a su desarrollo y, especialmente, a su aprendizaje, es el del diálogo con los muertos representado en los libros o en los museos alegóricos. En la última *crisi*⁵⁸³ de la novela, los peregrinos cruzarán un río de negras aguas, un río de tinta que es la imagen invertida del famoso Leteo. Este río no aparece como el río de la desmemoria en dirección al Hades y el

583 *Crisi Duodézima*, Parte tercera, *La isla de la Inmortalidad*, Gracián, B. (2013) pp. 786-812.

olvido, sino que Gracián nos lo *dibuja* como el río de esa tinta que inmortaliza las heroicas y virtuosas acciones de los hombres discretos y *personas*, de aquellos que tienen la oportunidad de llegar a las puertas de la Isla de la Inmortalidad para pasar el último examen en orden a perpetuarse para la posteridad. En cambio, en el caso del charlatán, la negra tinta adquiere un significado totalmente inverso, siendo la materia con la que el mentiroso cubre el espacio como lo hace la xibia cuando huye de sus depredadores.

El doble sentido en el que muta todo lo que cae en las manos de Gracián, cuestión sobre la que venimos insistiendo a lo largo de esta tesis, vuelve a ser de nuevo planteado en su mayor radicalidad sobre la alegoría de la tinta tal y como acabamos de ver, y sobre el modo en que, en ningún caso, cabría saber cuál de los dos sentidos es el preeminente u originario⁵⁸⁴. Si bien moralmente podemos suponer que siempre la faz positiva, en el sentido de *buena*, de las cosas es la originaria, no deja de ser verdad también que Gracián simplemente afirma en situaciones diferentes, diferentes y contradictorias características en los elementos, tal y como vemos con respecto a la tinta. La cuestión entonces de si la moral de Gracián es modal o no pierde realmente su sentido desde el momento en que nos damos cuenta del alcance fenomenológico de su filosofía y de estos pasajes en los que, muy inteligentemente, se limita a describir lo que sucede aun cuando en ello ejerza un juicio moral. La tinta será buena o será mala según las circunstancias, y esto no nos muestra el abismo de un relativismo del que tengamos que huir a toda costa, sino más bien una descripción de lo que hay, un reconocimiento del desplazamiento del sentido y de la duplicidad que afecta a la realidad cuando es vista o experimentada en una situación existencial como la que habita el sujeto del Barroco.

584 En cierto sentido, Gracián sí apunta a una preeminencia. Es en el pasado que se recuerda por medio de su cristalización alegórica donde podemos encontrar que lo bueno fue primero, pues fue obra del Criador. Pero esa suerte de Arcadia se sitúa siempre en *El Criticón* dentro de un espacio pensado como pasado irrecuperable y mitológico, más como deseo que como estado de cosas. Es por eso que a la hora de dilucidar cual de las caras, que el mundo jánico de esta novela nos presenta, es la que fue anterior a la otra, realmente nos encontramos perdidos en el ámbito de una Historia que ya solo se comprende como espacio de tribulación y como fábrica de muerte,

2.16. El silencio prudente que también encapsula a los sujetos

Esta doblez y, por tanto, imposibilidad que se da en el orden del lenguaje, podemos seguir rastreándola a lo largo de *El Criticón*. Tras su experiencia con el Descifrador, al que pierden entre la confusión que genera el charlatán justo cuando va a ser desmantelado, Critilo y Andrenio se encuentran con un nuevo prodigio alegórico⁵⁸⁵ que les va a mostrar un modo más de enfrentarse al mundo en su desciframiento. En este caso la figura es la del Veedor, aquel que puede sondear el fondo y caudal de cada uno en un arte que él mismo presenta como más relevante que los anteriores, pues no se limita a la superficie, a la corteza, sino que llega a lo más profundo. Irán discurriendo con este zahorí a la par que les va mostrando a los peregrinos el poder de su gran habilidad en el sondeo de sustancias cuando, en un momento dado, Andrenio le pregunta «-¿Qué ves en mí? [...] ¿Hay algo de sustancia?», a lo que el prodigio le responde: «Esso no diré yo [...] porque aunque todo lo veo, todo lo callo; que quien más sabe suele hablar menos»⁵⁸⁶.

Hemos podido ir viendo a lo largo de *El Criticón* que Gracián siempre se refiere al habla o a la vista como las herramientas principales del hombre en el mundo. No ha faltado espacio para el oído en esta suerte de estética de la discreción, pero realmente puede considerarse que el sentido del mismo iba entrelazado siempre al del lenguaje, de modo que se puede considerar que son la vista y el lenguaje las más útiles de las capacidades que tiene el hombre para desenvolverse en la existencia. Pero justo en este capítulo Gracián realiza ese desencuentro entre ellas. El Veedor no es hombre de palabras. El caudal profundo en el saber va unido así al mutismo. Es cierto que una de las críticas más radicales que hace al lenguaje se refiere, precisamente, a su uso desmedido por medio del cual se convierte en un mero murmullo, barullo, o cualquiera de las acepciones con las que se ha referido al discurso del sin sentido y la sin razón, especialmente en los espacios como las plazas en los que se juntaba la muchedumbre o populacho. Pero en este caso, la inversión ha sido extrema, pues si del lenguaje nos servimos para comunicarnos, aunque solo sea entre iguales y en el intercambio de

⁵⁸⁵ *Crisi* Quinta, Parte tercera, *El palacio sin puertas*. Gracián, B. (2013) pp. 634-654.

⁵⁸⁶ Gracián, B. (2013) pp. 643-644.

conocimientos, en el momento en que Andrenio ha querido saber y ha preguntado, ha recibido el silencio por respuesta.

Realmente existe en el plano de la enseñanza moral una razón más que suficiente para este suceso ficcional: simplemente mostrar por medio de la negativa del Veedor a Andrenio el hecho de que el hombre sabio es la figura precisamente inversa a la del charlatán ya que su atención, cuidado y discreción con el lenguaje son tomadas muy en serio al saber, como ya hemos visto, que por la boca se muestra el ser de uno mismo, y esto no es algo que se pueda permitir cuando se habita el (in)mundo. Pero no deja de ser cierto también que dentro del espacio ficcional de *El Criticón* este episodio parece contradecir la teoría del discurso de Gracián, ya no solo como hemos visto hasta ahora con tantos ejemplos en los que la comunicación quedaba siempre imposibilitada entre los hombres (aunque, como también hemos señalado, se podía ejercer en el muy reducido espacio de la conversación gustosa que provee la comunidad de estilos de vida que veíamos de la mano de Soldevilla), sino que, de pronto, ni siquiera el intercambio de saber es posible.

Esto plantea, al menos, dos cuestiones: en primer lugar, lo ya comentado acerca de que en este breve suceso se imposibilita incluso el intercambio de saber propio y característico del discurso tal y como lo comprende Gracián. Y en segundo lugar, el hecho de que incluso se puede considerar que este episodio señala igualmente la imposibilidad del discurso con uno mismo. Andrenio pregunta al Veedor, lo que en el plano ficcional refiere a dos personajes y por tanto a un diálogo. Pero esta situación se divide inevitablemente en, por lo menos, dos planos referenciales: por una parte el plano de lección moral que hemos señalado, pero por otra, Andrenio y su Veedor no dejan de ser la encarnación antropomórfica del hombre en cuanto *idea* y la de la habilidad o capacidad de sondear la realidad, de modo que también cabe la interpretación según la cual lo que se está señalando es incluso la falta de obviedad de la relación de uno mismo con el saber, mostrándose en muchas ocasiones, aun cuando uno está dispuesto a alcanzarlo, de manera altamente problemática.

Esto no es realmente nuevo, pues sabemos ya acerca del modo en que Gracián insiste en el hecho de que el autoconocimiento es el pilar principal sobre el que

descansa la posibilidad de llegar a ser *persona* y poder sobrevivir en el periplo vital⁵⁸⁷, y del modo en que esto no es en absoluto algo ganado de una vez por todas, sino que, incluso la relación entre nuestro interior y nuestra conducta puede estar descompasada por lo que tenemos que saber equilibrarla o, al menos, disimular el desarreglo. Si llamo la atención sobre este hecho es básicamente porque encuentro que no es totalmente clara la cuestión de que se pueda abogar por la existencia de una cierta teoría de la virtud en Gracián y evitar así, o pasar por alto, toda una serie de problemas que él mismo pone sobre la mesa a la hora de hablar del mundo. Y es que, estos problemas, a veces, como en este caso, llegan a generar una ruptura en el núcleo de su filosofía, pues como hemos visto en este suceso, en apariencia tan trivial, se genera una suerte de *agujero negro* que pone en alerta toda posibilidad del discurso y la comunicación incluso con uno mismo.

Se podría aducir que en numerosas ocasiones los peregrinos se han quedado con las ganas de poder acceder al saber o han tenido que acceder al conocimiento de ciertas cuestiones de manera diferida, siempre a posteriori. Pero en este caso creo que resulta, al menos, digno de mención por el hecho mismo de que es un diálogo en el que se da una pregunta clara y sin rodeos y la respuesta es exactamente igual de clara: la negación a ofrecer una respuesta.

Un último apunte se puede realizar. La negativa por respuesta que recibe Andrenio también puede estar referida a que el conocimiento o caudal de cada uno solo puede ser conocido por uno mismo y nunca por ayuda de otros medios. Esto sutura en parte el problema, pero no deja de remitir a un modo de conocimiento enfáticamente autónomo, privado, individual, podríamos decir: moderno. La más alta cota de conocimiento, que es el conocimiento de uno mismo, es en última instancia algo a lo que uno solo puede llegar por sí mismo, de modo que la realidad social vuelve a quedar ciertamente bajo la sombra de una individualidad poco proclive a poder generar un espacio público ciertamente vinculante.

587 A ello se puede considerar que está dedicado, por ejemplo, el *Oráculo manual*. Valga de muestra el aforismo 89: «89. *Comprehensión de sí*. En el Genio, en el Ingenio; en dictámenes, en afectos. No puede ser uno señor de sí si primero no se comprehende. Ai espejos del rostro, no los ai del ánimo: séalo la discreta reflexión sobre sí. Y quando se olvidare de su imagen exterior, conserve la interior para enmendarla, para mejorarla. Conozca las fuerças de su cordura y sutileza para el emprender; tantee la irascible para el empeñarse. Tenga medido su fondo y pesado su caudal para todo». Gracián, B. (2011B) pp. 151-152.

2.16.1. La Verdad es que no la hay. Y si la hay, es insoportable

Y en este sentido terminará de discurrir la *crisi* en la que encontramos el curioso episodio antes analizado. Mientras continúan caminando y sondeando con el Veedor, llegarán a un extraño palacio cuya característica es que no tiene ni puertas ni ventanas⁵⁸⁸. Un centauro saldrá de él, secuestrando a Andrenio y llevándoselo dentro. Critilo y el prodigioso guía conseguirán entrar para buscar a su compañero. Se encuentran en el palacio del Caco, un espacio en el que pueden oír voces, pero lo que no pueden es ver a quién pertenecen. En este palacio, el Veedor les dará una muy importante lección. Ante la sorpresa de Critilo de la paradoja de que ni los colores son lo que parecen, sino que tienen que ver con la disposición de las superficies y la luz que las baña, el Veedor le dice «advierde que es la misma verdad [*la paradoja*], y así verás cada día que, de una misma cosa, uno dize blanco y otro negro; según concibe cada uno o según percibe, así le da el color que quiere conforme al afecto, y no al efecto. No son las cosas más de como se toman [...] los más en el mundo son tintoreros y dan el color que les está bien al negocio [...] Informa cada uno a su modo, que según es la afición así es la afectación; habla cada uno de la feria según le fue en ella: pintar como querer [...] Esta es la causa que de una hora para otra están las cosas de diferente data y muy de otro color»⁵⁸⁹.

Esta lección, que realmente no deja de ser un modo más de la lección general que *El Criticón* ofrece al lector (y el periplo vital a lo protagonistas) consiste en la insistencia de que el discurso del otro nunca es un discurso transparente, y de que la verdad es, realmente, el hecho de que no la hay, al menos en el mundo. Así, justo al principio de la siguiente *crisi*⁵⁹⁰, cuando el Veedor consigue destruir la mentira del palacio por medio del desengaño, la realidad que acontece es tan insoportable para los que allí se encontraban que «al mismo punto que se vieron desencastillados de aquel su Babel común y que habían dado en tierra con aquel su engañoso modo de pasar [...] enfurecidos contra el que había ocasionado tanta infelicidad, arremetieron contra el

588 Gracián, B. (2013) pp. 644-653.

589 Gracián, B. (2013) p. 652.

590 *Crisi Sexta*, Parte tercera, *El Saber reinando*. Gracián, B. (2013) pp. 654-678.

Zahorí, descubridor de su artificio, llamándole enemigo común»⁵⁹¹.

2.17. De la caducidad del sentido y la caducidad de la cultura: una resignificación del refranero

Recién salidos de este palacio de falsedad los peregrinos entran en Italia, encontrándose enseguida ante un nuevo problema. Llegan a una encrucijada y tienen que decidir entre los dos caminos que se les ofrecen: por uno marchan las palomas, por otro las serpientes. Critilo señala que deben ir por el de las serpientes, signo de prudencia; pero Andrenio insiste que por el de las palomas, ave sagaz y política. Ambos discutirán la cuestión, pero no llegarán a ningún acuerdo. El *yo* vuelve a dividirse en esta episodio y el consenso se verá quebrado, yendo finalmente cada uno por caminos diferentes: «éste [*Critilo*] de la astucia de la serpiente, y aquél [*Andrenio*] de la sinceridad de la paloma»⁵⁹². Pero no durará mucho esta separación, pues en ambos casos la experiencia es igual de negativa: por una parte, resulta imposible construir cualquier tipo de vínculo en el camino de las serpientes, que andan nada más que a lo suyo sin pensar en los otros; por otra, resulta igualmente imposible dar con vínculo cierto y duradero por el camino de las palomas, en el que todo se permite porque nada se ve como negativo y en donde parece que los hombres no están vivos, dado que su reacción es la mera aceptación acrítica de todo. De modo que ambos volverán a encontrarse, tomando juntos el *camino medio* en dirección a la corte del Saber prudente.

Hay un suceso interesante en esta corte por lo que se refiere al lenguaje. Venimos observando que la claridad y funcionalidad del lenguaje es continuamente socavada por la experiencia que Critilo y Andrenio van acumulando en su periplo vital. El núcleo del problema que hemos señalado como principal es la falta de sentido. Esta carencia se puede comprender de diferentes maneras: como la ausencia de Dios en el mundo y, por tanto, la carencia de fundamento; también como una falta de sentido que procede, precisamente, de una hipertrofia del mismo, pues cuando nos encontramos en el terreno de la equivocidad, es el exceso de sentido lo que lo imposibilita; tampoco sabemos mucho acerca del sentido cuando nos vemos enfrentados a la mentira y la falsedad y

591 Gracián, B. (2013) pp. 655-656.

592 Gracián, B. (2013) p. 657.

desconocemos el fondo y la intención de aquel que tenemos en frente; etc. Una modalidad más de este problema la podemos encontrar en el hecho de que el sentido se muestre como caduco.

En la primera parte de la tesis afirmábamos que el tema principal de *El Criticón*, al igual que el del *Trauerspiel*, era la «historia natural» tal y como Benjamin la entendía. Esto implica que el concepto de *caducidad* se puede considerar como nuclear en *El Criticón*: una caducidad que afecta a la existencia en su misma raíz y que hace que sea comprendida a la luz del ciclo *natural* de generación y corrupción. La historia deja de ser alumbrada por la teleología y deviene, como tan dramáticamente afirmaba Benjamin, fábrica de cadáveres. Historia y naturaleza se cruzan y se *iluminan* mutuamente desde la caducidad y la muerte. Y desde esta perspectiva también asistimos a la falta de sentido, pues éste es también víctima de la caducidad. Anteriormente hemos observado un momento especialmente ilustrativo sobre esta cuestión: los elementos naturales remitían en su significación a otros elementos en un movimiento alegórico que sustituía la lectura del libro de la naturaleza en los caracteres divinos por una suerte de historicidad de la propia naturaleza desde el momento que no remitía ya a Dios, sino a sí misma a la manera en que le sucedía, por ejemplo, al lenguaje. Cuando Critilo y Andrenio están junto con el Sesudo en la corte del Saber prudente, asisten a un pregón en el que lo difundido es «una crítica reforma de los comunes refranes»⁵⁹³. El pregonero, tras prohibir algunos, comienza a recitar otros tantos, pero invirtiéndoles el sentido. Valga como ejemplo uno de ellos: «[...] mandamos que ningún cuerdo en adelante diga que *quien tiene enemigos, no duerma*; antes, lo contrario, que se recoja temprano a su casa, se acueste luego y duerma, que se levante tarde y no salga de su casa hasta el sol salido»⁵⁹⁴.

El refrán es uno de los principales modos en que el lenguaje conserva normas morales y, por tanto, es uno de los modos en los que la cultura es conservada y heredada. En general, el refrán, por su carácter extremadamente condensado, llegando a abarcar una mera frase o poco más, es idóneo para ser recordado lo cual facilita en enorme medida su expansión. Finalmente, el refrán exige una cierta universalidad y

⁵⁹³ Gracián, B. (2013) p. 672.

⁵⁹⁴ Gracián, B. (2013) p. 672.

consistencia de sentido que, de cierta manera, no permite su modificación a lo largo del tiempo, sino todo lo contrario: su fijación de una vez para siempre. Pero durante este pregón lo que sucede es que los refranes son resignificados a la escala de su presente. El sentido y, por tanto, la norma moral que han estado conservando, de pronto ya no es operativa y se exige su cambio. Así, A lo largo de varias páginas⁵⁹⁵, somos testigos de cómo la caducidad afecta, sin miramientos, a la propia cultura, reconociendo su inestabilidad constitutiva al formar parte de una historia que solo es comprendida a la luz de la muerte.

2.18. Del ruido al silencio y del silencio a la nada

Critilo y Andrenio no dejarán de experimentar lo problemático del lenguaje al llegar al palacio de la Soberbia. Iban discuriendo con el Sesudo cuando encuentran, en medio del camino, a dos caballeros en disputa. Al preguntarles por el motivo de la discusión, grande es su sorpresa, pues descubren que el motivo son ellos mismos: «Pelemos por cuál os ha de ganar y conduciros a su región muy opuesta»⁵⁹⁶.

Critilo se decantará por el Vano y Andrenio por el Poltrón (aquel, el que lleva a los pasajeros a ser inmortales, éste el que conduce a los fatigados al deseado sosiego). En una discusión que durará todo el día⁵⁹⁷, se deciden por el padrino de Critilo, aunque Andrenio prefiere al suyo, pero para que no se diga que siempre lleva la contraria se pliega al deseo de Critilo: «diziendo que se rendía más al gusto de Critilo que al acierto»⁵⁹⁸. Y para una vez que cede, el desenlace no resulta especialmente edificante, pues terminan en el palacio de la Soberbia, espacio caracterizado por numerosas chimeneas que expulsan una enorme cantidad de humo. Nos podemos imaginar qué acontece en tal palacio cuando lo que de él sale es esa figura que tanto aprecia Gracián para representar la falta de sustancia, la vacuidad y la confusión. De hecho, una de las características que encontramos dentro de este palacio es que sus habitantes son especialmente hábiles en la producción de ruido: «-Sí, porque aquí toda la gente es ruidosa, todos se pican de hacer ruido en el mundo y que se hable de ellos. Para esto se

595 Gracián, B. (2013) pp. 672-678.

596 Gracián, B. (2013) p. 682.

597 Pocas referencias temporales hay en *El Criticón*. Cabe señalar que en este caso se insiste en la intensidad de la discusión por ver a cuál de los dos caballeros seguir, precisamente con un recurso temporal.

598 Gracián, B. (2013) p. 683.

hazen de sentir y hablan alto, hombres plausibles, hembras famosas, sujetos célebres, que si no es de esse modo, no se haze caso de un hombre en el mundo [...] Reforçábase por puntos la vozería, que parecía hundirse el teatro de Babilonia»⁵⁹⁹. Así, la soberbia queda escenificada, al igual que el resto de los vicios que Gracián repasa en *El Criticón*, como un modo más de imposibilidad de sentido y multiplicación de apariencia, haciendo especial hincapié en el papel fundamental que en ello juega el lenguaje. Indiferentemente de su contenido, su volumen, como ya vimos anteriormente, vuelve a ser signo de plausibilidad y sustancialidad, pero signo falso, al no tener que medirse el caudal por esa vía. Igualmente, poco más adelante, se topan con el tipo de discurso de hombres que «como si echaran preciosidades por la boca, peores que los que miran en el lienço lo que arrojan por las narizes, a cada palabra hacían una pausa solicitando el aplauso. Y si el oyente, o enfadado o frío, se les escusaba, ellos mismos le acordaban el descuido»⁶⁰⁰. Como veíamos con el charlatán, la manera en la que se ejecuta el discurso es de total importancia a la hora de la comunicación. Hacer esa pausa es señalarle al interlocutor que lo que se está diciendo es digno de aplauso, independientemente de que lo que se diga sea totalmente vacuo. Y sí éste se resiste, se le increpa para que, en cualquier caso, se haya dado cuenta o no de la vaciedad de su propio decir, se vea obligado a aplaudirlo. Y de la misma manera, se recurre a la cita de las grandes autoridades, incluso con afán de superarlos: «-Séneca dixo esto, pero más diré yo»⁶⁰¹.

Los peregrinos no tendrán mejor suerte, tras este palacio de la Soberbia, en los parajes del sosiego donde, a pesar de ser pradera de primavera coronada, «no se lograba fruto alguno»⁶⁰². A lo largo de ella, Gracián aprovechará dichos italianos para ilustrar los diferentes modos de ese vicio del «saber un poco menos y vivir un poco más»⁶⁰³: *pachieri*, *plachieri*; *Messere*; *bono*, *bono*; *di nienti*; etc. Aquí nos encontramos con la contra del ruido del mundo. Si el exceso de ruido siempre significaba un hablar vacío y sin sentido, en esta ocasión la falta del mismo no parece que ofrezca un resultado mucho más funcional o edificante, tal y como les avisa el Fantástico «-¡Qué lindo país! -decía Andrenio-. ¡Y lo que me va contentando! Eso sí que es vivir, y no matarse. -Pero notad

599 Gracián, B. (2013) p. 686.

600 Gracián, B. (2013) p. 696.

601 Gracián, B. (2013) p. 696.

602 Gracián, B. (2013) p. 705.

603 Gracián, B. (2013) p. 706.

-dixo el Fantástico- toda esta bulla el poco ruido que haze en el mundo. -¡Y que con tanto juglar, no sean éstos hombres sonados! -No es gente ruidosa -respondió el Dexado-, no gustan de meter ruido en el mundo»⁶⁰⁴. Precisamente, la falta de ruido en esta ocasión no nos acerca más al sentido o a un discurso prudente, discreto, razonado, sino que es signo de la falta de acción. El silencio, si en el yermo de Hipocrinda nos remitía a una falsa e hipócrita prudencia, en este caso significa simplemente nada. Así, no es extraño que tras atravesar este paraje de inútil ociosidad, de los «vivos muertos»⁶⁰⁵, desemboquen nuestros peregrinos en la cueva de la Nada: «[...] muy espaciosa, nada suntuosa, sin género alguno de simetría, basta y bruta; y con ser tan fea y tan horrible, embocaba por ella un mundo de cosas, los coches de a tres tiros muy holgados, carroças tiradas de seis pías, y las más de las vezes remendadas, sillas de mano, literas y trineos, pero ningún carro triunfal»⁶⁰⁶. En efecto, ningún carro triunfal es pasto de la nada, como sí en cambio lo son «las tres cuartas partes del mundo [...] ciudades populosas, cortes grandes, reinos enteros»⁶⁰⁷. La interesante paradoja, que la señala Gracián, es que de la nada, al contrario de lo que se podría pensar, si hay que *decir* mucho⁶⁰⁸ ya que, aun siendo el espacio del olvido, lo es de la mayoría de cosas y habitantes de este mundo, siguiendo muchos ese falso camino que les llevaba primero del valer algo al prado ocioso y, finalmente, al olvido absoluto: del ruido al silencio y del silencio a la nada.

2.19. La voz del loco es la voz de la verdad

Nos acercamos al final del periplo existencial de Critilo y Andrenio, del *Hombre*, y habrán de dar con la única certeza que realmente pueden considerar como tal. Ya han atravesado los espacios de todos los vicios y los espacios de todas de las virtudes, y se encuentran en los últimos momentos de la vejez. Si recordamos, todo el afán de los peregrinos de *El Criticón* era encontrar, el uno a su esposa y el otro a su madre, y en eso ha consistido toda su aventura vital. Felisinda ha sido buscada en España, Francia, Alemania y, finalmente, Italia. Sólo en esta última podría ser encontrada, pero el

604 Gracián, B. (2013) p. 706.

605 Gracián, B. (2013) p. 712. Precisamente lo contrario de lo que será para Gracián la trascendencia, tal y como veíamos en la primera parte de la tesis, a saber: la vida en la muerte.

606 Gracián, B. (2013) p. 713.

607 Gracián, B. (2013) p. 713.

608 «Verás, finalmente, cuán mucha es la nada y que la nada querría serlo todo» Gracián, B. (2013) p. 727.

desengaño, que ya sabemos que es la gran verdad en la vida del hombre, ya nos da pistas sobre qué pueda suceder: Felisinda ya no está en el mundo, hace tiempo que lo abandonó⁶⁰⁹.

Lo más interesante no es sólo el hecho de que la felicidad no es encontrada en la vida, sino el modo en que Gracián ha decidido decírnoslo explícitamente⁶¹⁰. Critilo y Andrenio han llegado a Roma, «mirando y admirando sus novedades, que parecen antiguas, y sus antigüedades, que siempre se hazen nuevas»⁶¹¹. Roma es la última ciudad que visitan alegóricamente los peregrinos, pues es la ciudad que para Gracián, por motivos obvios, es la que está más cerca del *cielo* y es así la antesala al final de la existencia. Además, también la presenta *El Criticón* como la verdadera «oficina de los grandes hombres: aquí se forjan las grandes testas, aquí se sutilizan los ingenios y aquí se hazen los hombres muy personas»⁶¹², de modo que, ya les avisan nada más llegar, mucho habrían ahorrado en su camino si hubieran empezado por Roma, aunque ya sabemos que en el camino del vivir se sale por donde se debiera de entrar y viceversa. Los peregrinos llegan al palacio del *embaxador* del Rey Católico, que es al último lugar al que se dirigían, en Roma, en busca de su ansiada Felisinda. Allí «apreciaron mucho el ver y conocer los mayores ingenios de nuestros tiempos, hombres tan eminentes que con cada uno se pudiera honrar un siglo y desvanecerse una nación»⁶¹³. Los peregrinos van a ser testigos de una discusión acerca de qué sea eso de la *felicidad*, discusión llevada a cabo, como acabamos de señalar, por los más altos ingenios del momento, lo que nos puede llevar a pensar que, en efecto, van a encontrar en esta tan gustosa conversación la solución al problema que llevan arrastrando a lo largo de su viaje. Y así podría esperarlo también el lector, pues como bien sabemos, en este tipo de diálogos se cumple el ideal de conversación y el ideal del lenguaje: la posibilidad de intercambiar el saber y el conocimiento, la belleza y, en definitiva, la verdad. Siete serán los interlocutores que se van a arriesgar a dar con la definición de tan difícil concepto. El primero, Barclayo, señalará, disputando a los filósofos que pensaban hallarla en el alcance de una sola cosa, que si los gustos son tan encontrados y tan diferentes, esto

609 «Dudo que la halléis, por lo que dize de felicidad», Gracián, B. (2013) p. 729.

610 *Crisi Nona*, parte tercera, *Felisinda descubierta*. Gracián, B. (2013) pp. 724-741.

611 Gracián, B. (2013) p. 728.

612 Gracián, B. (2013) pp. 728-729.

613 Gracián, B. (2013) pp. 729-730.

comportará que la felicidad está en «conseguir y gozar lo que a cada uno le gusta»⁶¹⁴. El segundo, Birago, criticará la opinión del primero, y concluirá que la felicidad humana «consiste en un agregado de todos los que se llaman bienes, honras, placeres, riquezas, poder, mando, salud, sabiduría, hermosura, gentileza, dicha y amigos con quien gozarlo»⁶¹⁵. Birago convenció mucho, pero le tocó tomar la palabra a Siri, generando controversia, pues muy al contrario que el anterior interlocutor, este opina que la felicidad, muy estoicamente, «no consiste en tenerlo todo, sino en desear nada»⁶¹⁶. Como con el discurso de los anteriores, se pensaba que con Siri había quedado todo dicho, pero coge su turno el Malvezi, para el que su anterior interlocutor reduce la condición humana a la nada, y el opina que «el vivir con gusto es vivir y que solo los gustosos viven ¿Qué le aprovecha a uno tener muchas y grandes felicidades, si no las conoce, antes las juzga desdichas? Y al contrario, aunque al otro todas le falten, si él vive contento, eso le basta: el gusto es vida, y la gustosa vida es la felicidad»⁶¹⁷. Sentencias éstas que parecían decir la última palabra acerca de la felicidad, pero le siguió en el discurso el Aquilini, para quien la felicidad la conoce solo aquel que primero vivió la desdicha⁶¹⁸. En la misma lógica de discusión de la conclusión anterior, continuarán la discusión el Mascardo, para el que la felicidad está ligada a la sabiduría y la cordura⁶¹⁹, y el Capriata, que al contrario que el Mascardo opina que no hay que buscar la alegría en el rostro del sabio, sino que «la risa sí que la hallaréis en el loco»⁶²⁰. La discusión podría continuar indefinidamente⁶²¹, pero al oírse la palabra «loco», «saltó uno muy célebre que gustaba de llevar consigo el cuerdo embajador para ganso de noticias y aun de verdades. Éste, pues, sin ton y sin son, hablando alto y riendo mucho,

614 Gracián, B. (2013) pp. 731-732.

615 Gracián, B. (2013) p. 732.

616 Gracián, B. (2013) p. 733.

617 Gracián, B. (2013) p. 734.

618 Gracián, B. (2013) p. 735.

619 Gracián, B. (2013) p. 735.

620 Gracián, B. (2013) p. 736.

621 Si esta discusión se ajusta a la estructura general de la gustosa conversación según Gracián también es por el hecho de que cada uno de los interlocutores va modificando y añadiendo algo a la definición que el anterior ha dado. En efecto, el decir bello al que se refiere Gracián es siempre un decir que no queda cerrado. La agudeza y el ingenio siempre ofrecen la posibilidad de referirse a las relaciones entre las cosas de una manera nueva, mejorando los decires que ya hubiera. Así es como opera el artificio con la naturaleza y como opera consigo mismo, abriendo el discurso a una infinita posibilidad que se da, precisamente, en su propia inmanencia, sin necesidad de salir del círculo que se genera entre las cosas y el concepto. Vemos así de nuevo otro ejemplo de ese principio tan barroco de infinitud que se ve obligado a operar sin demandar instancias trascendentes.

dixo: -De verdad, señor, que estos vuestros sabios son unos grandes necios, pues andan buscando por la tierra la que está en el cielo»⁶²².

Ha tenido que ser la voz menos esperada la que pusiera punto y final a la discusión. Como hemos visto en la primera parte, la figura del bufón acontece en el barroco como una de las figuras que, en la corte, ejercen el derecho de decir la verdad. En un espacio, como es la corte, en el que el común denominador es la mentira y la intriga, solo el loco, a la contra de todos, es el que puede hacer de su discurso un discurso verdadero. La verdad, allí donde reina la mentira, solo puede ser materia de dementes, y causar risa o llanto según pueda o quiera cada uno tomarse el desengaño de su palabra. Así, irónicamente, esta suerte de inversión nos conduce a que no son los sabios los que saben. El discurso gustoso fracasa una vez más en la propia pluma de aquel que lo encontraba como único modo de conocimiento posible y como único espacio de solaz en un mundo reducido a corte, a teatro, a plaza del vulgar e ignorante populacho. Finalmente, se disolverá tan magistral junta, quedando todos desengañados, con las palabras del *Cortesano* que avisa a Critilo y Andrenio: «-En vano, ¡oh, peregrinos del mundo, pasajeros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda, que el uno llama esposa, el otro madre: ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en la tierra»⁶²³.

2.20. Lenguaje e *historia natural*

La inestabilidad e imposibilidad de equilibrio, de donación de un sentido que sirva de fundamento por parte del lenguaje, no solo se encuentra en los usos particulares que del mismo hacen los individuos, como hemos podido ir observando a lo largo de esta tercera parte. El lenguaje tiene una relación directa con el tiempo y, como artificio humano que es, padece las fallas y desgracias de todo aquello que se inscribe en la historia. Así, el lenguaje sufre, inevitablemente, el signo de la caducidad.

Una cierta filosofía de la historia aparece ilustrada en la décima *crisi*⁶²⁴ de *El Criticón*, *crisi* dedicada al Tiempo, dedicada a la concepción de que del mismo tiene

622 Gracián, B. (2013) p. 736.

623 Gracián, B. (2013) p. 737.

624 *Crisi décima*, Parte tercera, *La rueda del Tiempo*. Gracián, B. (2013) pp. 742-762.

Baltasar Gracián. Insisto en el hecho de que, bajo nuestro punto de vista, *El Criticón* es una obra que trata sobre la historia natural tal y como venimos entendiendo este sintagma a lo largo de la tesis, es decir, de una suerte de historia que, ajena a toda teleología o escatología, solo se puede entender desde la muerte⁶²⁵. En esta *crisi* vemos que la concepción temporal que Gracián maneja es, precisamente, la concepción tópica del tiempo cíclico, del tiempo que se encuentra sujeto al perpetuo movimiento de generación y corrupción. El propio título de la *crisi*, *La rueda del Tiempo* ya nos está señalando esta cuestión.

Critilo y Andrenio son *despertados*⁶²⁶ por el Cortesano, que los sacará de su *somnolencia* para llevarlos en una suerte de excursión a uno de los siete collados de Roma, cuya historiografía clásica había pretendido immortalizar algo tan inestable como una urbe en los términos de una Ciudad Eterna: «Desde aquí, atalayamos las ciudades y los reinos, las monarquías y repúblicas, ponderamos los hechos y los dichos de todos los mortales, y lo que es de más curiosidad, que no solo vemos lo de hoy y lo de ayer, sino lo de mañana, discurriendo de todo y por todo»⁶²⁷. Desde esta atalaya, los peregrinos podrán disfrutar de uno de los mayores espectáculos de su existencia, explicado en cada punto por su guía Cortesano, a saber: el Tiempo. En la imagen que de él realiza Gracián, el tiempo es comprendido desde el tópico ya antiguo del tiempo cíclico, resumido de esta manera en palabras del Cortesano: «Vuelvo a dezir que no hay cosa más fácil ni más segura; porque has de saber que lo mismo que fue, esso es y esso será sin discrepar ni un átomo. Lo que sucedió doszientos años ha, esso mismo estamos viendo agora. Y si no, aguarda»⁶²⁸. Y así, a lo largo de la *crisi*, se sucederán los ejemplos sobre los que fundamentar esta suerte de *eterno retorno de lo mismo* que desde la Antigüedad ha llegado a impregnar como mito la filosofía más contemporánea y las más audaces

625 «Y con esta alternación acontecían las cosas humanas, al fin temporales.», Gracián, B. (2013) p. 748.

626 «Con esto, entró el Cortesano, no tanto a despertarles, cuanto a darles el buen día y aun el mejor de su vida, muy entretenido con la máscara del mundo, el baile y mudanças del tiempo, el entremés de la fortuna y la farsa de toda la vida», Gracián, B. (2013) pp. 743-744. Cabe señalar que sean *despertados* ya que, como buenas alegorías que son, poco sabemos de la vida cotidiana y de las necesidades fisiológicas de nuestros protagonistas, de modo que esa afirmación sobre el *despertarse* de los peregrinos es, cuanto menos, llamativa si vemos que se inscribe, precisamente, en un capítulo dedicado al *Tiempo*. En cualquier caso, al continuar el párrafo nos damos cuenta de que ese *despertar* no es tanto fisiológico como intelectual, inscrito en el marco semántico del desengaño con el que los peregrinos finalizaron la *crisi* anterior y con el que continuarán lo poco que les queda ya de periplo vital.

627 Gracián, B. (2013) p. 744.

628 Gracián, B. (2013) p. 745.

interpretaciones.

En efecto, la historia queda reducida al ciclo de generación y corrupción que señalábamos al principio de este punto. Y el lenguaje no se salvará de padecer también esta especie de maldición a la que se abocan todas las cosas cuando pierden el sustento teleológico y, por tanto, progresista que les donaba una historia plena de sentido. En Gracián, el concepto de “progreso” no tiene demasiada operatividad⁶²⁹. Si ya en el *Oráculo* el comienzo es más que significativo al respecto: «*Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor*»⁶³⁰, mostrando que, en cierta medida, la novedad es algo difícil en un momento en el que parece que ya todo estuviera dicho o hecho, en *El Criticón*, y su concepción temporal, observamos que, más que progreso, lo que hay es una suerte de estancamiento y regresión ya que, aun sucediéndose cíclicamente la historia, es cierto que lo que hubo de bueno cada vez tarda más en aparecer, dando la impresión de que en algún momento dejará ya de ser y de volver a aparecer en este movimiento que parece dirigirse solo *rumbo a peor*⁶³¹.

Así, este mismo proceso cíclico que afecta a todas las cosas mundanas, afecta igualmente al lenguaje. El lenguaje no escapa a la corrupción y a la caducidad, es decir, al paso del tiempo. En cierto sentido era de esperar teniendo en cuenta su uso alegórico, según el cual los significantes mudan su significado según antojo del dicente. Pero también en la propia concepción del lenguaje de Gracián, que permite que el discurso siempre pueda ser mejorado y embellecido, se puede entender que las palabras y los sentidos nunca van a estar dados de una vez por todas y menos por lo que se refiere a la hora de hablar de un mundo cuya ontología se entiende como puramente dinámica. En

629 «Ahí veréis que las cosas mismas son que fueron, sola la memoria es la que falta. No acontece cosa que no haya sido, ni que se pueda dezir nueva bajo el sol», Gracián, B. (2013) p. 746. Inevitable, si uno es un lector compulsivo de Beckett, citar aquí el comienzo de Murphy: «Sin otra alternativa, lucía el sol sobre el mundo de siempre», Beckett, S. (1990) Murphy. Barcelona: Lumen.

630 «1. *Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor*. Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete; y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los passados», Gracián, B. (2011B) p. 101.

631 «Pero lo que fue, no ya de reír, sino de sentir: que siempre se va todo empeorando», Gracián, B. (2013) p. 754. Aunque páginas antes el Cortesano le ha asegurado a Critilo que aquellos buenos hombres, aquellas *personas* que hubo las volverá a haber, afirmación seguida de la queja de Critilo de que es una pena la espera hasta que desaparezca la mala semilla de los actuales (p. 752), poco tardará en desdecirse Gracián con esta afirmación que hemos señalado sobre el empeoramiento del ciclo, mostrando de qué manera el mismo ciclo natural de generación y corrupción sufre los efectos erosivos de la historicidad: ni siquiera el tiempo se encuentra libre de sus propios efectos. Este movimiento de repetición y corrupción no parece estar muy alejado de la lógica del simulacro tal y como la podía entender Jean Baudrillard: Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

cualquier caso, Gracián no desaprovecha la oportunidad de hablar del lenguaje y su relación con el tiempo en esta *crisi*, por voz del guía Cortesano: «-Hasta en el hablar hay hoy su novedad cada día, pues el lenguaje de hoy ha dozientos años parece algarabía. Y si no, leed esos fueros de Aragón, esas *Partidas* de Castilla, que ya no hay quien las entienda. Escuchad un rato aquellos que van passando uno tras otro en la rueda del Tiempo»⁶³². Las palabras, al servicio del hombre, padecen una suerte de *tiempo de la moda* que la hace ser usadas y desechadas a la manera que se usan y se dejan de usar, por ejemplo, prendas de vestir como los sombreros: «-No más de por mudar, sucediendo lo mismo en las palabras que en los sombreros. Estos de agora tienen por bárbaros a los de aquel lenguaje, como si los venideros no hubiessen de vengarlos a aquéllos y reírse déstos»⁶³³.

Y en el caso en el que el lenguaje se mantiene en el orden de la verdad, pues aun se puede decir que existen algunos que la declaman, lo cierto es que tampoco sirve de mucho ya que veremos de nuevo repetido en esta *crisi* lo mismo que en las anteriores: la verdad no habita el mundo, y aun en el caso de que lo pudiera habitar, sería del todo absurdo puesto que, o se huye de ella o simplemente no se escucha: «Con todo, ya hay algunos de bueno y sano juicio, prudentes consejeros, que huelen de lejos las tempestades, las pronostican, las dicen y aun las vozean; pero no son escuchados: que el principio de los males es quitarnos el cielo el inestimable don del consejo. Sacan los cuerdos por discurso cierto las desdichas que amenazan [...] Grítanlo a quien tiene tapados los oídos»⁶³⁴.

632 Gracián, B. (2013) p. 754.

633 Gracián, B. (2013) p. 755. Por una parte, la temporalidad del lenguaje también es la de un movimiento de degeneración, pues ya Andrenio ha señalado que, respecto al cuarteto de palabras *fillo – fijo – hijo – gixo*, según nos vamos alejando de la original, vamos perdiendo la suavidad y conformación al origen, como hemos visto que sucede con todo en *El Criticón* con respecto a su deriva temporal desde la Naturaleza ordenada y armónica del Creador. Pero, por otro lado, vemos también aquí reproducido ese proceso de venganza infinita que señalábamos a propósito de Girard en la segunda parte de esta tesis: también en el lenguaje se da ese ciclo de violencia indiferenciada que era clave neutralizar en orden a poder pensar algo así como la cultura o la sociedad.

634 Gracián, B. (2013) p. 756. No tardará Gracián de nuevo en señalar, en esa misma página, que «de tiempo a tiempo se pierde todo para volverse otra vez a ganar todo. Pero buen ánimo, que todas las cosas vuelven a tener día, lo bueno y lo malo, las dichas y las desventuras, las ganancias y las pérdidas, los cautiverios y los triunfos, los buenos y los malos años». Y no tardará de nuevo en retorcer más aun la situación, pues tanto Andrenio como Critilo se quejan de que qué les importará a ellos la felicidad que no pueden vivir, pues les ha tocado el tiempo *de lodo y basura* y preguntan que cuándo volverán a acontecer esos grandes personajes. La respuesta se dilatará un par de páginas, reconociendo finalmente el Cortesano que por cada uno virtuoso son cientos los que no lo son. Como veíamos ya anteriormente, en un movimiento muy barroco de tendencia

Finalmente, y para sorpresa del lector de *El Criticón*, el propio discurso en el que éste está escrito padecerá la crítica graciana. Merece la pena citar el párrafo entero:

«Lo mismo que en la cátedra sucedía en el púlpito con notable variedad, que en el breve rato que se assomaron a ver la rueda notaron una dozena de varios modos de orar. Dexaron la sustancial ponderación del sagrado texto y dieron en alegorías frías, metáforas cansadas, haziendo soles y águilas los santos, inares las virtudes, teniendo toda una hora ocupado el auditorio pensando en una ave o una flor. Dexaron esto y dieron en descripciones y pinturillas. Llegó a estar muy valida la humanidad, mezclando lo sagrado con lo profano, y comenzaba el otro afectado su sermón por un lugar de Séneca, como si no hubiera San Pablo: ya con traças ya sin ellas, ya discursos atados, ya desatados, ya uniendo, ya apostillando, ya echándolo todo en frasecillas y modillos de dezir, rascando la picaçon de las orejas de cuatro impertinentillos bachilleres, dexando la sólida y sustancial doctrina y aquel verdadero modo de predicar del boca de oro y de la ambrosía dulcíssima y del néctar provechoso del gran prelado de Milan»⁶³⁵

Insisto en que no puede dejar de sorprender al atento lector de *El Criticón* el hecho de que su mismo discurso sea criticado de una manera tan radical. Se puede decir que, en cualquier caso, la crítica se dirige solo al lenguaje con el que hay que predicar la Escritura y que, en el caso de *El Criticón*, no habría problema en el uso de un lenguaje que en cambio aparece como no apto para la palabra de Dios. Pero hay intérpretes que opinan que *El Criticón* puede entenderse precisamente como un sermón, tal y como lo asevera Herman Iventosch en su artículo *Los nombres alegórico-morales en El Criticón de Gracián*⁶³⁶. Sin estar de acuerdo con él en que *El Criticón* se pueda reducir a un sermón, en el supuesto de que Iventosch estuviera en lo cierto, este sermón no deja de hacer patente su propio fracaso como medio de comunicación y pedagogía de la palabra de Dios, pues precisamente el punto fuerte que Iventosch encuentra para poder considerarlo como un sermón, a saber, el uso de las agudezas nominales como vehículos para expresar la doctrina de Dios, es el aquí criticado por el propio Gracián⁶³⁷. Así,

al infinito, la reaparición de lo bueno se difiere cada vez más.

635 Gracián, B. (2013) pp. 759-760.

636 VV.AA. (2002A) *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. Madrid: Cuaderno Gris. pp. 91-107

637 Así, el argumento y conclusión de Iventosch: «Así pues, la naturaleza didáctica de *El Criticón* es clara. La habilidad del predicador consiste en dar vida a su sermón. Los nombres ficticios de los que hemos hablado constituyen las personificaciones alegóricas mejor adaptadas, y son por ello las que capta el lector más fácilmente; son las que representan más vivamente las cualidades personificadas [...] y son las que probablemente mejor se recordarán a lo largo de la novela. En *El Criticón*, el autor trata de impresionar lo

desde este punto de vista, parece bastante difícil deshacer el embrollo al que nos llevaría estar de acuerdo con tal interpretación.

Previa a esta crítica del lenguaje en el púlpito que, como hemos señalado, se acerca peligrosamente a una suerte de autocrítica, Gracián ha asegurado que lo mismo sucede con el discurso en la *cátedra*. Iglesia y Universidad padecen la misma sentencia debido a su uso del lenguaje que, en ambos casos, enfatiza el adornarlo y, como afirma Gracián, «alcoholarlo», es decir, teñirlo, tintarlo, hacerle parecer lo que no es. De esta manera, el fin pedagógico que podemos conseguir por medio del lenguaje termina naufragando en un espacio mundano en el que ya todo naufraga: el de la apariencia.

La crítica al discurso mismo se extenderá hasta el final de esta *crisi*. Cansados ya del deprimente espectáculo que les está brindando el Tiempo, espectáculo que no es otro que el de la Historia: «[...] materia de harto desengaño para Critilo, si para Andrenio de melancolía»⁶³⁸, la conclusión que pondera Critilo de la experiencia que han tenido señala una vez más a una cuestión íntimamente ligada con el lenguaje y con la palabra, pues «[...] ¡Qué a lo callado, qué a las sordas, nos van urdiendo la muerte -ponderaba Critilo- cuando nos van devanando la vida! Engañóse sin duda aquel otro filósofo en dezir que, al moverse esas celestes esferas de esos onze cielos, hazen una suavísima música, un muy sonoro ruido. Oxalá que eso fuera, que nos despertaran de nuestro sueño, que fuera un citarnos a cada instante de remate; no fuera música para entretenernos, sino un recuerdo para desengañarnos»⁶³⁹. De nuevo, el silencio se presenta como una trampa, como signo de lo que opera a las espaldas, sin que uno pueda dar cuenta, y especialmente grave en este punto, pues lo que sucede sin que nos enteremos, sin que podamos “escucharlo”, es que perdemos nuestra propia vida. El movimiento de las esferas, en referencia a Pitágoras, que simboliza en esta ponderación al movimiento mismo del tiempo, es una agradable melodía que nos embauca, nos hipnotiza, al igual que el habla de todos aquellos *antiguías* que han estado a lo largo de *El Criticón* sacando a los peregrinos de su camino para llevarlos a espacios de

más posible a sus feligreses mediante recursos literarios. Así pues, en Gracián, el ejercicio intelectual del conceptismo alcanza, como quizás en ningún otro autor, una bella síntesis entre el ideal estético y la intención moral. La demostración de que el hombre en su totalidad y sus «crisis» morales pueden ser designados con una serie de nombres alegóricos ficticios, revela la originalidad de la técnica de Gracián y la eficacia con que practicó su propia doctrina de la «agudeza nominal»», VV.AA. (2002A) p. 106.

638 Gracián, B. (2013) p. 762.

639 Gracián, B. (2013) p. 762.

tribulación. Ellos les llevaban al mismo lugar que esta nefasta melodía de las esferas: a perder la vida.

Finalmente, y de manera bastante irónica, Gracián tendrá un detalle que hará que sus alegorías se conviertan, por un instante, en seres vivos; detalle que además tiene que ver también mucho con el lenguaje. Tras la queja de Critilo que hemos comentado, el guía les apremiará: «-Esto bastará por ahora -les dixo el Cortesano-, y baxemos a comer, no diga el otro simple letor: «¿De qué passan estos hombres, que nunca se introducen comiendo ni cenando, sino filosofando?»»⁶⁴⁰. Resulta inevitable que el lector de *El Criticón* esboce una sonrisa ante este fugaz momento por el cual una obra tan densa y tan ciertamente abstracta, debido a la carga alegórica y a las numerosas capas significativas que contiene, se convierta de golpe en algo tan humano y tan cotidiano, algo tan ordinario como puede ser un simple “callémonos de una vez y comamos”. Irónicamente, se dibuja aquí una inversión del “no solo de pan vive el hombre” por medio de la cual se hace difícil no señalar a una suerte de materialismo y humanismo que colocan durante segundos al pesimista y nihilista Gracián, y a sus ya viejas y agotadas alegorías, en la misma *taberna* en la que podríamos encontrarnos a Chesterton. Termina así esta *crisi* con un Baltasar Gracián que pone patas arriba al mismo verbo divino, recordándonos que, quizás afortunadamente, *no solo de lenguaje vive el hombre*.

640 Gracián, B. (2013) p. 762. Más adelante, en la *crisi undécima*, la huésped del Mesón de la Vida: «-Aunque no se vive para comer, se come para vivir», p. 766.

3. CONCLUSIONES

Comenzábamos esta tercera parte de la tesis señalando la importancia que el lenguaje tiene en la filosofía de Baltasar Gracián, y hemos podido observar ciertamente, y sin forzar el texto graciano, que cabe afirmar que el núcleo de su pensamiento gira en torno a cuestiones que se juegan en el campo del lenguaje, entendiendo éste en todas sus manifestaciones. Y es que el gran problema con el que Gracián parece enfrentarse, y que pone en movimiento toda su reflexión, diciéndolo en términos deleuzianos, el problema que *violenta* su pensamiento, es el problema del sentido.

El sentido, en el lenguaje, tiene una manifestación por medio de la cual queda siempre asegurado. Esta manifestación se da cuando se lo actualiza a través de un habla de carácter dialógico que cumple ciertas características. Este habla se realiza entre seres que comparten un cierto nivel cultural que les permite intercambiar conocimiento y saber. Es un habla ligado a una suerte de *paideia* que promete la formación del hombre en *persona*, esa característica figura del campo categorial graciano que se refiere a la composición completa, perfecta, acabada de un ser humano que ha alcanzado las más altas cotas de saber, tanto teórico como práctico, y de virtud en su experiencia vital.

Además, este lenguaje que se actualiza en el habla dialógica es un lenguaje caracterizado especialmente por su manera de ser bella. El lenguaje de la verdad y del saber no es para Gracián el lenguaje frío y desnudo del silogismo. No pertenece nunca a su estructura, fijada de una vez por todas. La cadena deductiva no es de mucho interés para Gracián, toda vez que ese modo de pensar y de decir es un modo totalmente encauzado y delimitado, que no puede nunca dar cuenta del movimiento de la realidad, siempre cambiante, dinámica, y que demanda, para su predicación y conocimiento, un lenguaje poético. Ese es el espacio lingüístico que Gracián ha querido reservar para cualquier decir que quiera considerarse verdadero y auténtico. Además, el decir de la verdad debe ser un decir obligatoriamente bello, porque ha de resultar gustoso. Es así como la estética va de la mano de la epistemología en la reflexión de Baltasar Gracián: la conversación en la que se intercambia conocimiento es una conversación que ha de ser disfrutada, una conversación que guste a los interlocutores en el sentido más sensitivo de la palabra. De modo que el lenguaje y la verdad han de tener como compañero inseparable al gusto.

Pero esta belleza es una belleza que tampoco se da nunca de una vez. El espacio artificial que abre el lenguaje es un espacio que, en su inmanencia, se presenta como infinito. Del mismo modo que la recursividad generativa de Chomsky, el lenguaje en Gracián, por lo que hace a la belleza, es infinito. No solo se trata de que el concepto actualice o encarne esa relación que la idea ha sabido captar en su experiencia del mundo, porque de hecho no se sabe muy bien, como sucede tantas veces con Gracián, cuál es la causa y cuál el efecto en este caso. ¿Es el ingenio el que capta una relación extraña, que no está al alcance de todas las miradas? o ¿es ya el ingenio el que ha construido conceptualmente dicha relación y por lo tanto es así como la experimenta? Lo único que sabemos a ciencia cierta es que Gracián reconoce que los objetos solo pueden considerarse según sus relaciones y que estas relaciones no son las meras u obvias relaciones que se pueden experimentar a simple vista y que, en cierto modo, pertenecerían al ámbito de la ciencia. El mundo ofrece un catálogo enorme de relaciones entre sus entidades, permitiendo que estas cambien, que se reconozcan de distinta manera, bajo distinta luz, según aquellas y según el que las escudriña. El decir bello siempre puede ser más bello aún, lo dicho siempre puede ser dicho de otra manera, de modo que se puede preservar dentro de los límites mismos del mundo una suerte de espacio de infinitud que, sin reclamar instancias superiores, sea a la vez conocimiento, verdad y gusto. En Gracián, el espacio de las cosas se cruza con el de las palabras en una dialéctica que hace imposible separarlos desde la perspectiva de su filosofía, como ya hemos afirmado con Antonio J. Saravia, sin perder a los dos por igual.

Por último, cabe subrayar que este lenguaje es bello, es verdadero, pero, además, es constructivo y vinculante ya que es el único modo en que la comunicación puede resultar satisfactoria y puede crear en el mundo un espacio habitable. Las relaciones intersubjetivas, en Gracián, vienen dadas de la mano de un lenguaje que se presenta como el único medio en el que los hombres pueden desenvolverse satisfactoriamente. El lenguaje en Gracián dice el mundo, pero también lo crea, pues como ya sabemos, la naturaleza no deja de ser un espacio siempre actualizado y mejorado por medio del artificio. Es el hombre el único ser que puede actualizar todas las potencias que la naturaleza esconde y, más aún, el único que la puede hacer acontecer como bella. En las

primeras *crisis* de *El Criticón* ya veíamos que la naturaleza era espacio de sorpresa por el equilibrio de su contradicción. Aunque es el Criador el que así lo dispuso, es el hombre el que, en última instancia, lo puede decir.

Pero, inevitablemente, el lenguaje también presenta un lado más oscuro y menos edificante. Este decir bello y gustoso que nos acerca a la verdad, construye nuestro mundo y crea vínculos entre los sujetos, tiene una contrapartida que lo hace fracasar y lo convierte en el constante signo de una imposibilidad. Porque para que el lenguaje pueda funcionar en orden a sus más altas finalidades ha de darse una comunión de sentido. Y, precisamente, es esa comunión de sentido lo que Gracián observa que no se da las más de las veces en el mundo. Es indiferente cuál sea la razón de esta situación. El Barroco es una encrucijada de caminos nuevos con caminos ya recorridos, lo que implica una tensión y una confusión que le son inseparables. Y si es cierto que esta encrucijada acoge también un espacio de luz, un Barroco de brillo y ostentación, también se encuentra indisolublemente ligada con el aspecto trágico que puede conllevar la imposibilidad del sentido por el fracaso del anterior y la espera del por venir. La fenomenología de Gracián nos enfrenta directamente con el problema de ese sinsentido que encuentra en su experiencia del mundo.

Así, resulta injusto reducir al jesuita a una suerte de filósofo pragmatista al que solo le interesa un proyecto *maquiavélico* por medio del cual triunfar en la vida como si del *homo economicus* se tratara. En cualquier caso, que las analogías entre ese sujeto egoísta e individualista del neoliberalismo actual y la antropología graciana no sean en absoluto, bajo mi punto de vista, gratuitas, no implica, como es obvio, que Gracián pueda ser algo así como un proto-neoliberal. La cuestión, a mi entender, es que Gracián no solo juzga el mundo, también levanta acta de él. Y en ese levantar acta no puede mostrarse ajeno al movimiento propio que el hombre ejerce en su existencia. Así, si el lenguaje es algo nuclear en su reflexión, no podrá pasar por alto el catálogo de fallas que ese mismo lenguaje presenta con respecto a ese proyecto de un decir que aúne verdad, belleza y bien.

De esta manera, *El Criticón* establece toda una serie de experiencias del lenguaje que son siempre la contrapartida de un lenguaje comunicativo y edificante. Gracián nos pone frente a una serie de categorías que, desde la del ruido y la *vozería* hasta el silencio

que calla la verdad, pasando por los múltiples modos en que el decir puede querer decir otra cosa que la que dice como son la mentira, la disimulación o la apariencia de saber, nos demuestran que el lenguaje, librado a su suerte, ofrece muchas posibilidades de cancelarse a sí mismo por lo que hace a su naturaleza comunicativa.

Los peregrinos de *El Crítico*n siempre reconocen humanidad allí donde hay ruido, allí donde lo que se oye nunca puede ser vehículo de comunicación. El lenguaje se reduce así a un mero signo. Como el humo que nos advierte del fuego, la voz humana nos advierte de que estamos introduciéndonos en un espacio de tribulación. Esa es la primera impresión de humanidad. Pero cuando los peregrinos han querido acercarse más a esa suerte de (in)humana *vozería* no han mejorado en absoluto el diagnóstico. Cuando este ruido se vuelve diferenciado en palabras, resulta que estas no dicen nada. La posición del sofista se ha materializado finalmente en figura real, manifestando una potencia muy superior a la que se adscribía el filósofo como custodio del sentido. Y esto puede suceder porque se concatenan en construcciones de sentido aparente, pero fallido, o bien porque son irónicas y dicen lo contrario de lo que dicen. También pueden ser meras copias, repeticiones de algo que se oyó, pero que no se comprendió, u opiniones sobre hechos que precisan de un juicio más profundo y que, a falta del mismo, devienen *doxa* en el peor sentido del término. También esta falta de comunicación puede darse porque uno de los interlocutores la utilice de pantalla para despistar al otro, como vemos que les sucede a los peregrinos constantemente en su periplo: por atender al discurso ajeno terminan perdiendo los propios pasos y arribando a estancias siempre problemáticas y críticas. Incluso el silencio, que en estas circunstancias podría entenderse como la única posibilidad para no errar la palabra y conservar la dignidad del discurso, deviene truco que simplemente calla la verdad y, por callarla, la entierra. Ya sea por exceso, ya sea por defecto, el lenguaje, cuando se intenta ejercer en un espacio en el que se carece de sentido, no puede ser más que lenguaje fracasado.

De hecho, hemos podido observar que todo termina reduciéndose a una comunidad de sentido, sea este el que fuere, incluso si tiene que ser por medio de una comunión en el sinsentido. Como veíamos en el apartado 2.16, *El mecanismo del engaño: inmanencia, infinitud y sentido*, el sentido también puede ser creado a partir de la mentira. El charlatán miente abiertamente, y todos se reconocen engañados aunque

juegan a que no lo están. Cuando el charlatán se da la vuelta, todos hacen patente la mentira, pero cuando el charlatán aparece de nuevo, todos se reconocen como iguales de espaldas a la verdad. Curiosa dialéctica esta por la que el mentiroso genera *verdad* y el mentido se sabe tal, pero se regocija en el engaño. El solo intento de denunciar la situación hace entrar en pavor a todos aquellos que ya de siempre lo han sabido porque, en cualquier caso, la comunión de engaño que comparten es el fundamento suficiente como para poder vivir con un velo que no sea rasgado por el terrible golpe de la crítica⁶⁴¹. Gracián, en ese episodio, está poniendo sobre la mesa el hecho de que, sea como fuere, solo en el acuerdo se puede construir sociedad, aunque sea incluso al precio de la verdad. Ya lo veíamos con Girard, todos tenemos que mancharnos las manos de la sangre del inocente porque si uno solo queda fuera de la mancha, siempre podrá reclamar justicia y reabrir el ciclo de violencia infinita. En este caso, Gracián nos está reconociendo que mientras todos estemos de acuerdo, indiferentemente de si ese acuerdo se funda o no en la verdad, la belleza o el bien, habrá suelo sobre el que pisar. Lo que pasa es que este suelo será todo lo frágil que nos muestran las páginas de su novela, en las que reconoce, constantemente, la dificultad de habitar en un mundo que es radicalmente inhabitable.

Pero este espacio de inhabitabilidad aun podría ser peor desde el momento en que tenemos en cuenta que es la verdad misma lo insoportable. Como ya hemos señalado, de la mano de Javier de la Higuera, en donde ya no se puede habitar, según podemos concluir de *El Criticón*, es en un mundo en el que acontezca la verdad. Clement Rosset⁶⁴², defiende una posición semejante con rotundidad: siempre es necesario un espacio de mediación que nos permita estar a distancia de la verdad, de aquello de que está hecha la realidad misma. Igualmente, el psicoanálisis ha sido consciente de que el trauma se funda, precisamente, en la imposibilidad de ingresar en lo *Simbólico* un hecho concreto. La ruptura del velo es, precisamente, el espacio de eso *Real* que solo muy difícilmente puede ser categorizado cuando acontece a espaldas del registro que le sirve de mediación para poder reconocerlo como algo comprensible y, en metáfora

641 El sistema homeopático-existencial que tan acertadamente señala Jose Luis Villacañas: Villacañas, J.L. (2011) "El esquema clásico en Gracián. Continuidad y variación". Eikasía. Revista de Filosofía, año V, nº 37. pp. 211-241.

642 Rosset, C. (1993) Lo real y su doble. Barcelona: Tusquets.

fisiológica, digerible. Si nos vamos un poco más lejos en el tiempo y nos hacemos cargo de la genealogía del propio concepto de “teoría”⁶⁴³, veremos que tiene mucho que ver con un modo de mirar las cosas que implica, necesariamente, una vinculación y, a la vez, una distancia. En definitiva, ese episodio de Gracián da cuenta del modo fundamental en que, universalmente, el hombre puede hacerse cargo de la realidad y habitarla: siempre con un mínimo de sentido, sea el que fuere, pero de sentido.

Lo que sucede es que la cuestión de la distancia y el sentido implica una cierta finitud, una cierta acotación. Y eso es lo que naufraga en *El Criticón*. En la novela, los *dobles* acontecen en una proliferación obscena y exagerada. Frente a un modo del decir que resulta gustoso y edificante, el mundo se revela en la cadena infinita de decires que son todos vicarios del engaño, la falsedad y el sinsentido. La multiplicación solo encuentra su límite por el soporte material que la contiene, pues Gracián demuestra tener una abismal puntería a la hora de cazar modalidades del discurso que se muestran como el fracaso del mismo. Si la condición de que lo real pueda ser asimilable es el hecho de que implique la mediación, el polo radicalmente opuesto nos lleva a la misma imposibilidad de habitabilidad que la falta absoluta de mediación, a saber: la proliferación infinita de mediaciones y de modos en los que se desdobra el lenguaje. La falta de consistencia ontológica parece resolverse así en la infinita proliferación de entes y su errático movimiento en torno a un *agujero* constitutivo como es el del sinsentido.

Además, Gracián se encuentra, a mi parecer, en una línea bastante menos edificante que aquella que reconoce, como la hermenéutica, que el sentido solo se alcanza con la exigencia de la distancia y, desde ahí, se encamina rumbo a su encuentro. Gracián parece más bien recoger el testigo de ese Marco Aurelio que con sus *meditaciones* nos recuerda, lacónicamente, que detrás de nuestro deseo, detrás de la relación íntima que mantenemos con otros, detrás del púrpura de la capa que vestimos o la comida que, gustosamente, saboreamos y comemos, detrás de todo aquello solo se encuentra materia, putrefacción, sangre, roce y espasmo, moco o, simplemente, un cadáver⁶⁴⁴. Por ello Gracián no puede solo reconocer el mecanismo básico de

643 Al respecto, se puede consultar “En torno al nacimiento del título «filosofía»” en: Martínez Marzoa, F. (1990) *De Grecia y la Filosofía*. Murcia: Universidad, Secretariado de publicaciones. pp. 11-41.

644 Marco Aurelio (2005) *Meditaciones*. Madrid: Alianza. «13. Igual que uno puede hacerse la idea sobre los alimentos cocinados y comestibles semejantes, que éste es el cadáver de un pez, aquél, el cadáver de un pájaro o un cerdo, y asimismo que el falerno es zumo de uva y que un manto de púrpura son pelos de oveja

funcionamiento del ser humano y sus relaciones sin, a la vez, denunciarlo, dado que, como le ocurre al estoico, aunque esta vez muy barrocammente, le cuesta tragarse ese *cuento con el que se solemniza todo*. Al menos, no parece dispuesto a contarse ese cuento en presente o en futuro, sino siempre en pasado, entregándole un fundamento a la acción humana, tal y como vemos en su concepción de la virtud, pero quitándoselo con la otra mano desde el mismo momento en que lo conjuga en pasado. En el mundo no acontece la verdad, pero esta aconteció; en el mundo no acontece el sentido, pero este aconteció. Y esta desgarradora verdad parece estar solo destinada a unos pocos que la han reconocido y que no han sucumbido definitivamente a sus efectos: que la única verdad del mundo es que no la hay; que su único sentido es que no lo tiene.

Y es así como vemos que acontece el lenguaje en la propia novela. Al principio, inscrito en el espacio mítico de la Isla de Santa Helena, el lenguaje cumple su función unificadora y vinculante, su función pedagógica y gustosa. Nuestros peregrinos se reconocen en él y por medio de él y, de la misma manera, se cuidan. Pero en el momento en que el ruido de la voz aparece en la costa de esa isla, el uno advierte al otro que se acabó el juego de la confianza. Una vez introducidos en la Historia, los peregrinos no tendrán más remedio que intentar escapar de todas y cada una de las tribulaciones e imposibles situaciones a las que el lenguaje mismo les arrastra. Ya solo les quedarán los reducidos espacios de los palacios alegóricos, es decir, el susurro monológico, monótono del hombre cuando dialoga con la *virtud*, o las contadas ocasiones en las que, entre varones discretos, pueden si quiera rascar alguna enseñanza o consejo; enseñanza o consejo que, las más de las veces, es ignorado o errado y les entrega en manos de un nuevo y dificultoso episodio.

El hombre que así se entrega a la falta de fundamento en la existencia se ve entonces obligado, si no quiere simplemente desaparecer, a ejercer esa suerte de virtud que en Gracián es la única seguridad de que no se caerá en los profundos abismos del olvido. Pero esta virtud, este modelo de *persona* que nos invita a considerar Gracián, es

empapados en la sangre de una concha; y respecto al acto sexual, que es frotación del intestino y secreción de moquillo con algún espasmo [...] Cuando da la impresión de que las cosas son extraordinariamente dignas de confianza, desnúdalas y contempla su banalidad, y quítalas el cuento con que se solemnizan.» Libro VI, 13, p. 79; «36. La putrefacción de la materia que subyace a cada cosa es agua, ceniza, huesos, hedor. Y a su vez, el mármol es una concreción de tierra; el oro y la plata, un sedimento, y la ropa, cabellos, púrpura y sangre, y así todo lo demás. Y el aliento, otro que tal, y cambia de uno en otro.» Libro IX, 36, p. 130.

una figura que, al menos por lo que hace a *El Criticón*, pasa por el mundo sin tocarlo y basando su impronta en el hecho mismo de no haber estropeado las cosas más de lo que ya estaban cuando él llegó. Si al menos esa conducta es reconocida por tus iguales, alguna prueba podrá conservarse en el mundo, bajo la forma de una ruina, que demuestre que por él pasaste sin empeorarlo y así, con un poco de suerte, podrás formar parte del panteón de alegorías que nos recuerdan que hubo una vez un mundo en el que se podía habitar.

Pero difícil empresa esta si, por una parte, el desorden acontece como constitutivo del hombre y, por la otra, la Rueda del Tiempo, cuyo ciclo es el único garante de que vuelvan los mejores tiempos que hubo, solo asegura la vuelta de versiones de peor calidad que los originales en un movimiento de degeneración constante. Difícil, más no imposible, pues existe la posibilidad de alcanzar la fama y la gloria, pero siempre con la certeza de que no será a instancias de este mundo, no será en vida. Entonces, ¿Será en el cielo? Tampoco Gracián nos lo deja muy claro. Él nos habla de una nueva isla en la que ya no existen jamás las fallas del discurso que nos ha venido narrando a lo largo del periplo existencial. Él nos habla de gloria y fama, acomodadas a un discurso de lo teológico por lo divino de su presentación, pero nada más. Lo que nos lleva a pensar que, en cualquier caso, la salvación de los hombres depende de ellos mismos y se cumple post mortem, pero en la misma tierra, bajo la figura de la alegoría y, por tanto, de la ruina, el fragmento y la memoria.

3.1. Lenguaje y política: Gracián y Laclau sobre la imposibilidad del sentido

Toda esta problemática acerca del lenguaje a la que nos enfrenta *El Crítico* no deja de remitirnos a nuestro propio presente, de hecho, al más actual de todos. Hemos visto que Gracián se encuentra sumido en el problema del sinsentido y de la falta de la verdad en el mundo. Del mismo modo, nuestro tiempo se encuentra atravesado por la misma problemática. Si atendemos, a modo de ilustración, a algunos de los problemas que la reflexión política actual ha puesto sobre la mesa, es imposible que no reverberemos nuestras meditaciones en un camino de ida y vuelta que nos acerque a una figura como la de Gracián y nos devuelva de nuevo a nuestro presente.

Tomemos como ejemplo los estudios de un autor de primera línea y cuya teoría es uno de los principales nudos de discusión actual. Me refiero a Ernesto Laclau, cuya reflexión acerca de la política y el marxismo parte desde una perspectiva marcada por el problema del lenguaje. No es éste el lugar en el que realizar una exposición exhaustiva de su teoría o sus propuestas, ni de la discusión en la que se encuentra inserto dentro del ámbito del post marxismo o la nueva izquierda o el populismo o como se quiera denominar al espacio en el que su teoría, y su análisis de la realidad, compete con tantas otras. Lo que me interesa resaltar aquí es la cuestión de que gran parte de su reflexión se origina ante el hecho patente de los problemas que se comienzan a generar en un cierto momento a partir de un concepto como el de “ideología”.

Siguiendo a Žižek, Laclau afirma⁶⁴⁵ que hay un punto a partir del cual dicho concepto comienza a dejar de ser operativo. Y deja de serlo, precisamente, porque se vuelve un concepto dotado de demasiada extensión, llegando a sobrepasar sus propios límites y pudiendo ser predicado, según sus características, hasta de aquello que, en principio, había de quedar fuera del conjunto de lo considerado como ideológico: «Categorías como “distorsión” y “falsa representación” (*categorías estas que pertenecen a la delimitación del concepto de ideología*) solo tienen sentido en la medida en que algo “verdadero” o “no distorsionado” esté al alcance humano»⁶⁴⁶. Pero, ¿qué

645 “Muerte y resurrección de la teoría de la ideología”, en: Laclau, E. (2014) *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: FCE. pp. 21-50.

646 Laclau, E. (2014) p. 23. El paréntesis es nuestro.

sucede cuando eso “verdadero” o “no distorsionado” resulta inalcanzable? La respuesta de Laclau será que, entonces, todos los discursos resultan inconmensurables unos con otros en tanto que se encuentran al mismo nivel, y que nociones como “distorsión” o “falsa representación”, nociones que son nucleares a la hora de comprender y delimitar lo “ideológico” como concepto, pierden todo su sentido.

Laclau, llegado a este punto, se preguntará: ¿Hay que abandonar entonces la teoría de la ideología o esta suerte de nociones que nos permiten delimitar campos de diferencia como son las nociones de “verdad”, “falsedad”, “distorsión”, etc? Más bien hay que darse cuenta de cuál es el núcleo de lo ideológico como tal, núcleo que Laclau encuentra que, si bien podemos acogernos a la imposibilidad de las nociones arriba señaladas, lo que nos llevaría a una suerte de nuevo positivismo y objetivismo⁶⁴⁷ según el cual nos encontraríamos simplemente frente a discursos inconmensurables, quizás es más interesante y más ajustado a la realidad reconocer que, en última instancia, la noción misma de “punto de vista extra-discursivo” es, precisamente, la ilusión ideológica por excelencia. Es decir, el presupuesto de que existe algo así como un “grado cero” de lo ideológico, de lo no distorsionado, un espacio desde el cual la realidad nos hablaría sin ningún tipo de mediación discursiva es exactamente la gran mentira sobre la que fundaríamos nuestra teoría de la ideología.

A partir de este punto, Laclau construye la posibilidad de una teoría de la ideología que pueda evitar los problemas que ha venido señalando. Precisamente el concepto de “distorsión constitutiva” será el eje sobre el que gire su reflexión que, en resumen, se tratará de la cuestión de que si reconocemos que no existe algo así como un sentido objetivo desde el cual poder observar los fenómenos y medirlos con respecto a él, en orden a comprobar cuán ideológicos se presentan, eso no es óbice para que exista cierta necesidad de esa suerte de “ficción del sentido” para poder generar espacios que desde la ilusión de ese “cierre” (un *cierre* que ya hemos reconocido como imposible, pero que, independientemente de ello, se erige como necesario⁶⁴⁸) puedan ordenar en cierta medida el campo de fenómenos al que nos enfrentamos. La cuestión es que en el proceso ideológico un elemento siempre se presenta como más de lo que es, y en esa

647 Laclau, E. (2014) p. 24.

648 Laclau, E. (2014) p. 27.

presentación se encuentran a la vez la verdad y la mentira del proceso de conformación de la sociedad.

Laclau continuará a partir de aquí analizando los diferentes modos en que la cohesión social, particularmente en procesos de demanda de derechos en el seno de una sociedad dada, triunfa o fracasa siempre en relación y en analogía con procesos y figuras del orden del discurso. De este modo, Laclau entiende la sociedad y sus relaciones desde la perspectiva del lenguaje y el sentido. Y este modo de comprender la sociedad y sus procesos no me parece muy alejado de la manera en que hemos visto que Gracián presenta a la misma y a sus constantes fracasos.

La gran verdad que *El Criticón* pone frente a los ojos de su lector es, precisamente, esa verdad desde la que Laclau construye su análisis y teoría política: la única certeza o verdad con la que podemos contar es que no la hay en el mundo, y el único sentido es el de la falta del mismo. Al igual que Laclau con la ideología, Gracián reconoce la imposibilidad de una suerte de instancia veritativa que pudiera ser rectora de las relaciones sociales. Los peregrinos han basado su búsqueda en ella bajo la figura de Felisinda, de la felicidad, pero esa búsqueda ha quedado truncada desde el momento en que no se puede alcanzar dicha felicidad allí donde siquiera se puede alcanzar sentido. Y este sentido o verdad, que el Barroco mismo reconoce como ya diferido, desfasado o simplemente situado en un Dios cuya distancia del mundo es irreductible, será igualmente reconocido en Gracián como algo que pertenece, como ya hemos señalado, al pasado, pero nunca al presente o al futuro.

La decisión de Gracián al respecto es, bajo mi punto de vista, la de guardar, como si de una reliquia se tratara, una suerte de virtud que hace las veces de *significante de cierre* con el que dotar de sentido la realidad. Lo que sucede es que esa virtud acontece a la vez como algo imposible de actualizar ya que, cuando uno es capaz de actualizarlo es siempre ya al final de la propia existencia. Ni uno mismo puede conocerlo, pues como ya señalamos es siempre una gloria post mortem; ni los otros pueden regocijarse en ello, pues se les presenta, inevitablemente, bajo el aspecto, bajo la *forma*, de una ruina, de una alegoría, en definitiva bajo la sombra de su inscripción necesariamente luctuosa y melancólica.

Ese episodio sobre el charlatán, que hemos analizado y comentado más extensamente, nos ofrece una posible opción de sentido que, a ojos de Gracián, es la que se da las más de las veces. Aunque Gracián no es muy amigo del vulgo, al que desprecia en cuanto la ocasión se lo permite, tampoco termina de tratarlo como si fuera totalmente necio. En ese episodio, el vulgo graciano se representa más como la insistencia del hombre en no perder *suelo*, aunque sea a costa de saber que se pisa sobre un falso firme. El acuerdo tácito en la mentira mantiene cohesionados a esos humanos que huyen como de la peste cuando se quiere poner de manifiesto las reglas del *juego que ya siempre se está jugando*. Y es que, en cualquier caso, poner de manifiesto esas *reglas* tiene mucho que ver con la mirada del *theoros* o del filósofo, mirada que nunca trae buenas noticias, pues como reconoce Hegel, es una mirada que se debe guardar de ser edificante⁶⁴⁹. Y este acuerdo tácito es un acuerdo muy similar a ese sobre el que Laclau insiste como necesario y a la vez imposible. El charlatán muestra figuras que presenta como de mayor envergadura de la que en realidad tienen. Aquellos espectadores de tan deprimente espectáculo saben la verdad, pero juegan a creer en la ilusión de la plenitud de sentido para, simplemente, poder habitar en la inhabitable nada, hacerse con un habitar o *ethos* en ella.

Al igual que estas mostrencas figuras que muestra el charlatán, cuyo funcionamiento es muy similar al de las “relaciones de equivalencia”⁶⁵⁰ sobre las que Laclau lee la completa articulación de nuestras relaciones sociales, pues en cada una pretende entregar un fenómeno de fuelle semiótico, promotor de sentido, de la misma manera, digo, podemos también leer la solución que Gracián nos propone ante la falta de sentido y verdad en el mundo, pues ¿no se comportan de la misma manera las alegorías cuando, en tanto que pedazos o ruinas⁶⁵¹, pretenden investirse simbólicamente de más de lo que realmente son, al modo del revestimiento de sentido al que entregamos las cosas que Marco Aurelio denunciaba en sus meditaciones?

649 «Pero la filosofía debe guardarse de pretender ser edificante», en: Hegel, G. W. F. (2007) *Fenomenología del espíritu*. Mexico D. F.: FCE. p. 11.

650 Laclau, E. (2014) pp. 31 y ss.

651 Es más, en tanto que metonimias, pues estas alegorías que encontramos en los palacios de *El Criticón* o en museos como el del *discreto*, son siempre pedazos de una totalidad que ya se encuentra perdida. Esos pedazos tienen entonces que funcionar como ese *significante flotante* o *vacío* que debe cargar sobre sí el cierre del sentido, tal y como podemos ver con Laclau.

No me parece en absoluto exagerado sostener que, efectivamente, la virtud de Gracián se presenta como el intento de sutura de una situación ciertamente traumática e irreversible. A mi juicio, lo muestra *El Criticón*, especialmente cuando, al modo que hemos visto en esta parte de la tesis, insiste tanto en delimitar todas y cada una de las formas en las que el sentido fracasa en todo proyecto de *cierre*.

No se trata decir que Gracián es Laclau. Ni siquiera confío en que Laclau haya leído a Gracián. Pero lo que desde luego es innegable es el hecho de que ambos han reconocido en el lenguaje el principal elemento de conformación social e, igualmente, han reconocido de qué manera en sus fallas podemos señalar las imposibilidades a las que nos enfrentamos cuando somos conscientes de que quizás dicha configuración tiene mucho más que ver con una fractura o una falta que con una plenitud que solo resulta necesaria en cuanto imposibilidad y ficción. Tampoco se trata de afirmar que sus soluciones son equivalentes, pues aunque la analogía es bastante fuerte, la prudencia y distancia hermenéutica y, especialmente, el concepto de virtud que maneja Gracián y que tiene tanto peso en su filosofía, nos imposibilitan, razonablemente, a no hacer de Gracián el “Laclau del Barroco” ni de Laclau “el Gracián de la post izquierda”. En cualquier caso, el problema es muy similar en ambos, y en ambos encontramos el esfuerzo de pensarlo.

3.2. Gracián hoy: una virtud problemática

Acabamos de citar, en nuestra breve puesta en diálogo de Gracián con Laclau, la cuestión de la “virtud”. Señalábamos que esta cuestión forma parte del núcleo de su filosofía, tal y como han defendido numerosos intérpretes de su obra. Además, sería una suerte de concepción de la virtud que alejaría a Gracián de nuestro propio presente ya que, incluso en su tiempo, era una concepción que comenzaba a resultar poco operativa. Pero lo cierto es que, cuando uno lee con atención *El Criticón*, se da cuenta de que no es tan obvio que ese concepto de virtud sea un núcleo inamovible y de una sola pieza en el texto graciano. Uno descubre, con cierta estupefacción, que Gracián reconoce, aunque sea inconscientemente, o aunque sea solo el propio texto el que lo advierte, la multitud de fallas y de problemas a las que se ve abocado su propio concepto de virtud y su propia solución a un estado de cosas dado. En cierta medida podría decirse, sin

equivocarse, que su texto sobrepasa estas cuestiones y que, precisamente, la dignidad de la filosofía de Gracián acontece en que no esconde aquello que podría reprimir para que las cuentas le salieran redondas. Y creo que eso se ve muy claramente en el hecho de que la problemática a la que se está enfrentando es una problemática que, como hemos podido observar en estas conclusiones, nos acosa a nosotros mismos hoy y aún se encuentra en proceso tanto de comprensión como de solución.

Gracián, en un solo paso, podría haberse acogido a un cristianismo católico que, incluso en las postrimerías de la muerte de Dios, aún intentaba erigirlo como ese lugar donde el mundo cobraba su sentido. Pero su solución parece más mundana, y, por tanto, más lingüística que teológica. La lógica de la alegoría y de la preservación de la virtud como si de un amuleto se tratara, aboca al hombre graciano a una dificultosa salvación en un espacio en el que solo se sabe que, realmente, no se puede saber nada.

No creo que sea falso decir que, si Gracián resulta interesante hoy ello obedece al hecho de que, como al mensajero de las malas noticias, preferiríamos *matarlo* y no escuchar el amargo discurso al que nos enfrenta, discurso que todavía en nuestro presente nos ofrece resistencia y suscita inquietud teórica y práctica.

Así, creo podemos afirmar enfáticamente y sin ninguna duda el alcance y la relevancia de un Baltasar Gracián que no solo fue profesor de teología, retórico, literato, cortesano o capellán, sino que, sobre todas esas facetas y englobándolas todas, fue filósofo.

CONCLUSIONES

Platón comienza el libro VII de *La República* con una narración alegórica que es uno de los pasajes más famosos, más citados y más relevantes de toda su literatura así de como la literatura filosófica en general. Esa narración es la alegoría o mito de la Caverna⁶⁵², y en ella se expone el problema del conocimiento con respecto a la verdad. Hay unos hombres que se encuentran encadenados dentro de una caverna y cuya experiencia se basa en el conocimiento diferido de las cosas por medio de sombras. Así, estos hombres no conocen las cosas tal como realmente son, sino que lo que experimentan es la deformación o distorsión de las mismas. Pero se plantea la hipótesis de que uno de estos hombres pueda salir la caverna y experimentar el conocimiento verdadero. Esta vivencia es abrupta, como la que tenía Andrenio cuando su cueva-morada, en la que se ha criado, se derrumba y accede al exterior de la misma. El acceso al verdadero conocimiento lo presenta así Platón de una manera bastante poco edificante. La liberación de sus cadenas es *forzada*, del mismo modo que cuando se ve obligado a marchar hacia la luz, su visión se ve afectada y sufre. Este sujeto se encuentra confuso y ya no sabe muy bien qué decir acerca de los objetos artificiales cuyas sombras, y el murmullo de sus portadores, son el único conocimiento que tiene y que siempre había experimentado y tomado como la verdad. Finalmente, *a la fuerza se lo arrastrará por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol*. Al llegar a la luz, *sus ojos estarían llenos de fulgores*⁶⁵³, impidiéndole ver con claridad. El tiempo que sus ojos necesitan para acostumbrarse a esta nueva realidad será largo, comenzando por mirar las sombras, luego las figuras de los hombres y los objetos reflejados en el agua, más tarde los hombres y objetos mismos para, al final, poder incluso contemplar el sol sin necesidad de mediación alguna. Y tras esta nueva experiencia, es obvio que la anterior, la de la caverna, sea reconocida como de mucho menos valor, haciendo que el sujeto de la narración platónica (o, más bien, Socrática) «preferiría ser un labrador que fuera siervo de un hombre pobre o soportar cualquier

652 Platón (2011) *Diálogos* (II: República, Parménides, Teeteto). Madrid: Gredos. pp. 222-226.

653 Platón (2011) p. 223.

cosa, antes que volver a su anterior modo de opinar y a aquella vida»⁶⁵⁴.

Hasta este punto, la alegoría de la Caverna nos resulta bastante obvia: el hombre se encuentra preso en un conocimiento falso de la realidad, insistiendo en que está encadenado y obligado a mirar en una dirección determinada. Salir de ese espacio tan inhumano tampoco es tarea fácil, pues el proceso que nos lleva hasta el conocimiento verdadero es un proceso de sufrimiento, debido, precisamente, a esa vida de ignorancia en la que se encuentra encerrado el individuo. Finalmente, cuando se alcanza la verdad, o el conocimiento verdadero reconocido en una experiencia plena, aquello que teníamos como el auténtico saber se convierte en nada, y aquel espacio que habitábamos en un lugar al que bajo ningún concepto queremos volver. Pero la historia que le está contando Sócrates a Glaucón no termina ahí. La narración añade un punto bastante importante. Una vez que ya sabemos lo que sucede cuando se accede al conocimiento verdadero, al saber auténtico y sin mediaciones ni distorsiones, Sócrates plantea una cuestión muy interesante: ¿qué sucedería si este individuo que ha alcanzado la verdad descendiera nuevamente a la caverna? Para empezar, le costaría acostumbrar su vista a las tinieblas tras haber estado expuesta directamente a la luz solar. Pero, lo que es más interesante, le sería imposible poder relacionarse con sus iguales, que no han salido nunca de la caverna, exponiéndose a la burla de estos y al ridículo por sus juicios, hasta el punto de que «si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?»⁶⁵⁵. Así, Platón nos presenta el camino del conocimiento verdadero como un camino tortuoso y complejo, pero además añade el hecho de que la obtención del mismo más que facilitarnos la existencia, nos la complica en demasía poniendo incluso en peligro nuestra propia vida.

Si hemos acudido a este tan relevante momento de la historia de la filosofía, tiene que ver con el hecho de que el primero de los objetivos de esta tesis era defender la figura de Baltasar Gracián como filósofo. Ya hemos señalado anteriormente que no somos ni los primeros ni los únicos en llamar la atención sobre esta cuestión, pero se hace necesario insistir en ella, pues tal y como hemos señalado en la introducción general, el espacio que se le ha reservado a Gracián desde una perspectiva filosófica

654 Platón (2011) p. 224

655 Platón (2011) p. 225.

resulta bastante precario, especialmente en el ambiente académico. Y es que, junto con lo ya argumentado, Gracián se puede considerar como eminentemente filósofo precisamente porque enlaza directamente con problemáticas que tienen la envergadura de las expuestas en la reflexión platónica, y por tanto, con problemáticas que atraviesan la entera historia de la filosofía hasta nuestros días.

Podemos señalar, por ejemplo, que el proceso hacia el conocimiento aparece en Gracián de la misma manera que en Platón: como un camino de tribulación. *El Criticón* es el desarrollo completo de la historia de ese sujeto que en la caverna se ve forzado a levantarse y salir de la cueva, descubriendo que el conocimiento que creía tener no era más que un conocimiento parcial, falso, imperfecto y, por tanto, teniendo que sufrir el amargo trago del desengaño. De hecho, Platón se ahorra darnos contenidos materiales por lo que al conocimiento se refiere y simplemente nos ofrece la estructura de la experiencia del desengaño en su forma más desnuda. En ningún momento sabemos qué es lo que sea verdad o mentira, solo sabemos que existe un proceso por el cual aquello que creíamos poseer lo perdemos y lo único que nos queda es el saber que lo falso es falso. Así, Gracián enfrenta en *El Criticón* el problema de la verdad, concluyendo melancólicamente que la única a la que se puede llegar comporta un conocimiento negativo de la misma, a saber: que lo que hay en el mundo, en realidad no lo es. De modo que desde una perspectiva interna al sujeto, o reflexiva, Gracián recoge el testigo platónico por lo que al conocimiento y la verdad se refiere, situándonos, al igual que el texto platónico, ante un conocimiento que siempre tiene que ser de nuevo pensado, pues de él no se da contenido alguno, sino que solo se muestra su despliegue. Pero por lo que hace a la experiencia externa de este sujeto, Gracián no solo recoge el testigo de Platón, sino que nos ofrece el desarrollo de un tema que en el discurso platónico queda detenido: las consecuencias *sociales* del acceso a la verdad. Es cierto que nos da alguna pista sobre el problema que supone intentar decir la verdad, o incluso pretenderla, en un espacio donde lo que reina es precisamente la falsedad. Pero podemos afirmar sin exagerar lo más mínimo que *El Criticón* nos cuenta también, de manera explícita y detallada, las consecuencias del conocimiento de la única verdad de la vida que es, como hemos dicho, que no la hay. El mundo de *El Criticón* es la presentación de un espacio cerrado sobre sí mismo, asfixiante, como la caverna platónica; un mundo que,

según el imaginario barroco, tal y como Deleuze lo entiende, la poca *luz* que deja entrar, la deja entrar de manera diferida, indirecta. Allí donde Sócrates detiene su narración, Gracián toma el relevo y analiza exhaustivamente el devenir de aquel sujeto que, tras la experiencia del conocimiento verdadero, vuelve a descender a la caverna, pero tarde, siempre demasiado tarde para que pueda hacer algo en ella que no sea solamente sufrir por su condición de desengañado.

Esto no nos puede llevar a afirmar algo así como que Gracián es filósofo platónico, pues ciertamente si en este punto recoge la herencia del filósofo griego y la desarrolla en la misma línea, no es menos cierto que también en su reflexión hay un alto contenido no platónico o anti-platónico. Por ejemplo, el hecho de que *El Criticón* nos muestre con detención esa experiencia mundana de la dialéctica entre la verdad y lo no-verdadero obedece, precisamente, a que el camino de Gracián es el inverso al de Platón. El diálogo platónico se remonta desde las cosas a los *eíde* llevándonos de lo más concreto y, por tanto, más falso, hasta el *Bien* o la *Verdad*. Es decir, el diálogo platónico, en general, es el camino del preso que rompe sus cadenas y accede al exterior de la caverna. En cambio, Gracián nos ofrece la experiencia de la vuelta a las profundidades de la caverna; de la vuelta al confuso espacio de la materia, de las cosas, de los seres concretos que ninguna *idea* o *forma* puede delimitar: el ámbito de la *potencia* y el movimiento perpetuos. Con el saber en la forma de la memoria (como ocurre también según algunas interpretaciones del texto platónico) el sujeto graciano se encamina a habérselas con un mundo totalmente ajeno a la verdad, en el que la luz indirecta de esta verdad solo aparece en los volubles brillos que despiertan el recuerdo ante la contemplación de las ruinas. Si el sujeto platónico intenta recomponer el espacio fragmentado remontando al fundamento ontológico, el de Gracián, reconociendo la pérdida de dicho fundamento unitario y vinculante, se enfrenta directamente con un mundo en el que las cosas ya solo pueden entenderse como lo que no son o como lo que pudieron ser, pero que nunca pueden ofrecer un presente que las sintetice, aconteciendo siempre bajo la (no)forma del fragmento. No es difícil imaginar al sujeto graciano como un individuo que caminará por un cementerio guiándose solamente por la leve señal de los fuegos fatuos.

Y es así como ha visto esta tesis el modo en que el espacio de lo negativo en Gracián, espacio generalmente dejado de lado por sus intérpretes, puede resultar como uno de los lugares más fructíferos por lo que a la reflexión filosófica se refiere. De este modo, el análisis de la cuestión de la violencia, cuestión también ignorada por lo general en las interpretaciones sobre el autor aragonés, nos ha permitido señalar lo relevante que es el hecho de que el propio Gracián no pueda hacerse cargo de ella ni siquiera con ayuda del concepto de virtud heroica que ya encontramos desde sus primeros escritos y que en *El Criticón*, aun guardando sus notas fundamentales, se ha vuelto la única opción moral del sujeto, ya no solo el cortesano, que pretenda salir airoso de un periplo vital que, las más de las veces, termina en la nada. Esta violencia queda así totalmente intocada y el mundo librado a su suerte, lo que imposibilita cualquier proyecto político estable o resistente que permita vincular a unos sujetos que se encuentran en un momento histórico de tribulación y cambio. Se nos hacía entonces necesario señalar la atención y exhaustividad con la que Gracián trata este tema y el modo en que, de la misma manera, queda totalmente sin solucionar entregando al sujeto a una actitud de contemplación y huida en la que se evita el contacto directo con un espacio dominado por la más radical y destructiva violencia. El diálogo de Gracián con sus contemporáneos acerca de la reflexión sobre lo político queda así ilustrado en su comparativa con Hobbes, ya que ambos autores, si bien no se encuentran totalmente alejados el uno del otro, toman caminos opuestos en su reflexión sobre el modo de organizar las relaciones sociales y así construir un espacio político a la altura de su tiempo. Ambos, como autores eminentemente barrocos, participan de un nuevo paradigma ontológico según el cual es el movimiento, el cambio, lo que prima frente a la ontología esencialista que heredan de la reflexión clásica y la escolástica. Pero el modo de afrontar esta nueva ontología se presenta de manera inversa en cada autor. Hobbes, guiado por los principios racionalistas que fundamentan su estructura y método en el saber matemático, arriesga una solución contractualista por medio de la cual los sujetos pueden convivir en paz al precio de negarse el derecho natural a ejercer la violencia. Estos sujetos, que habitan el estado de naturaleza, alcanzan la civilización y la historia gracias a dicho acuerdo. En cambio, Gracián comprende que ese espacio que para Hobbes era el punto de partida, es punto de llegada: el hombre en sociedad, inserto

en la historia, es el hombre que ha desordenado el mundo previamente dispuesto por el supremo Criador, de modo que su concepto de sociedad se funda, precisamente, en la ruptura del pacto con Dios. Esta ruptura equivale a la ruptura misma del sentido, con lo que estos individuos se encuentran radicalmente imposibilitados para poder gestionar cualquier tipo de contrato vinculante. En cierta medida se puede señalar que Gracián pertenece a un modo de reflexión filosófica que se establece a medio camino entre el paradigma esencialista y el racionalista, inserto en una suerte de *tercera vía* en la que, aun reconociendo la nueva deriva que implica el hecho del derrumbe de los fundamentos que hasta ese momento han sido operativos, este mismo derrumbe lo mantiene preso de un espíritu melancólico incapaz de reorganizar el mundo al modo en que lo hará, por ejemplo, el racionalismo desde la metodología matemática y la fundamentación de la realidad desde la mirada analítica y constructiva del sujeto.

Y el análisis de las imposibilidades y negatividades en Gracián no podía pasar por alto lo que consideramos que es el núcleo principal de su pensamiento: el lenguaje. Si el análisis de la violencia en *El Criticón* nos ha permitido dar cuenta de la imposibilidad de lo político en Gracián, no es menos cierto que una atenta mirada a la cuestión del lenguaje nos permite corregir en cierta medida esta conclusión. Realmente, Gracián sí conserva una suerte de espacio de lo social, limitado a un cierto concepto de “amistad”. El lenguaje en Gracián es fuente de conocimiento y construcción de la realidad, pero además incluye un enfático contenido poético que le obliga a entregarse al juego de lo bello y el adorno para así poder ser realmente efectivo. Que el discurso participe de lo bello implica que puede dar cuenta de la realidad y que, además, hace de ella una materia de interés. El discurso árido del silogismo o de la ciencia no es un discurso que a Gracián le parezca suficiente, ya que, desde una perspectiva radicalmente antropológica, el reconocimiento del sujeto como núcleo esencialmente pasional le obliga a considerar que el hombre precisa activar no solo espacios intelectuales, sino especialmente pasionales, con el concepto de “gusto” como eje rector a la hora de entregarse a una experiencia del mundo. Así, el discurso adornado es el único por medio del cual el hombre puede comunicarse de manera satisfactoria con los otros en un diálogo que solo puede llegar a cumplir su finalidad porque es, precisamente, gustoso, bello. De modo que el intercambio de saber entre sujetos *discretos*, *personas*, es el único

espacio que Gracián parece conservar, como observamos con Carlos Soldevilla, como espacio político. Pero en esta consideración nos encontramos con dos problemas. Por una parte, este modelo social se resuelve, en definitiva, en un paradigma que podemos denominar, desde nuestras propias categorías, esencialmente privado, reduciendo la posibilidad del vínculo entre los sujetos a un espacio que por definición ya lo es, como es el de lo privado. La comunidad de gusto compartido no consigue superar la barrera de la *diferencia*, entregando al sujeto a la imposibilidad de relacionarse con aquello que no sea un mero espejo de sí mismo, con lo que esta propuesta al final solo puede considerarse como un salvavidas, una suerte de *salida de incendios* para una situación límite como la que nos presenta *El Criticón*.

Pero por otra parte, este núcleo de la filosofía graciana, el lenguaje, nos muestra una faceta mucho menos edificante. El lector de *El Criticón* encuentra que, en la mayoría de los casos, los momentos dialógicos de la novela son momentos de auténtico fracaso del lenguaje como instrumento mediador en las relaciones humanas. El lenguaje naufraga así en su pretensión de comunicar y proporcionar sentido, convirtiéndose, precisamente, en la imposibilidad del mismo. Un análisis de todos los modos y fracturas del lenguaje que acontecen a lo largo del periplo vital de Critilo y Andrenio nos permite observar que Gracián mismo está sometiendo a dura crítica su propio concepto del discurso, ese por medio del cual podía salvar en cierta medida las relaciones entre los individuos. Así, el lenguaje va apareciendo a lo largo de la narración como un espacio que solo sirve para desorientar, falsear, adornar de manera inadecuada, engañar, etc. a aquel que, inocente o imprudentemente, se arriesga a tender un puente hacia el *otro* por medio de una relación lingüística. Igualmente, el silencio es un modo más del mismo fracaso ya que, en esta analítica del *decir* que hemos realizado nos hemos podido dar cuenta de la radicalidad con que el juego del doble aparece en el texto graciano. Esa suerte de *filosofía modal* que algunos interpretes han defendido en Gracián, más que considerarse como una propuesta del autor, aparece como la auténtica fenomenología de una conciencia entregada a un espacio donde la falta de sentido es la estructura rectora. Si hay filosofía modal en Gracián es porque es exigencia de la cosa misma que así sea. De este modo, será un verdadero *tour de force* seguir la línea que un elemento como el discurso dibuja en *El Criticón*, pues todos y cada uno de sus modos y maneras ofrecerán

una faz sombría que le imposibilitarán reposar en una figura definitiva. Así, esta suerte de juego *dialéctico* que atraviesa la novela de parte a parte nos permite señalar las contradicciones y los propios límites que Gracián encuentra a la hora de reflexionar sobre su propio presente, haciendo de su pensamiento un pensamiento vivo y dinámico que, lejos de poder depositarse en una verdad dogmática, se ve obligado a recorrer todos los problemas y cuestiones que su propio pensamiento encuentra cuando se enfrenta a la realidad.

El análisis de las fallas del discurso en Gracián nos ha permitido además señalar enfáticamente el modo en que el filósofo aragonés concibe la verdad. Si bien se puede defender en cierta medida un sentido fuerte de virtud, incluso de carácter teológico, en su pensamiento y en su propuesta filosófica, no es menos cierto que una conclusión tal queda en gran medida obstaculizada a la luz de algunos episodios particulares de la novela. Así, ese episodio del charlatán en la plaza (*crisi* cuarta, Parte tercera, “El Mundo descifrado”), nos permite dar cuenta de un Gracián que parece sobrevolar su propio tiempo y reconocer un modelo epistemológico en auténtica sintonía con nuestra actualidad. El análisis de ese episodio nos revela que el autor es consciente de que si la única verdad del mundo es el hecho de que no la hay, esto implica que habitamos irremediabilmente en el espacio de la ficción, que habitamos en un sentido literal un *teatro*. El tópico de la vida como sueño o como teatro (especialmente luctuoso, especialmente *Trauerspiel*) alcanza una cota ciertamente elevada en la reflexión graciana: será la ficción compartida el único modo de habitabilidad que nos ofrece un mundo librado al sinsentido. Recordemos que el charlatán mostraba esperpénticas figuras mientras con el discurso las presentaba como prodigios y que la comunidad allí reunida reconocía la mentira, pero la ocultaba y participaba del juego de la no-verdad. La comunidad se fundamentaba en esa plaza precisamente con un núcleo manifiestamente falso, pero vinculante. Y esta falsedad era el precio que se pagaba para poder estar allí, juntos, en esa plaza. Cuando los protagonistas y su guía iban a nombrar la verdad, ocurría la estampida, pues nadie quería saberla. En efecto, si la verdad es que no la hay, esto no puede decirse sin riesgo a que se procure el golpe de gracia a una sociedad que ya está marcada por su habitabilidad en la ficción pura. Así, este episodio que nos permite observar uno de los análisis más profundos, meticulosos y acertados de

Gracián nos permite a su vez poner en relación al autor aragonés con nuestra contemporaneidad.

Finalmente, este era otro de los objetivos que se marcaba este trabajo y que cree haber podido fundamentar con suficiente solvencia: la actualidad del pensamiento de Gracián. Por una parte, esta actualización se ha llevado a cabo por medio de un diálogo entre Gracián y autores de nuestra época. Así, si bien las lecturas de un Gracián como hijo de su tiempo son suficientemente solventes, las que lo ponen en relación con nuestra reflexión son bastante precarias. Salvando algunas y contadas ocasiones, las más de las veces se insiste en la relación entre Gracián y Ortega y Gasset con respecto a la cuestión del *perspectivismo*, permitiendo a su vez señalar una línea de pensamiento genuinamente hispano que cruzaría desde el estoicismo hasta el Barroco, reverberando finalmente en el siglo XX de la filosofía española. Pero si Gracián nos permite este diálogo *intertemporal* esto tiene que ver fundamentalmente con el hecho de que su propia reflexión salta los marcos de su presente mostrándose desajustado a las soluciones hegemónicas que se practicaron con respecto a su momento histórico. Así, al poder considerarse su propuesta teórica como un pensamiento de la crisis, en su caso de la crisis de la visión del mundo cristiana, esto facilita la práctica de un cierto anacronismo al ponerlo en diálogo con autores como Laclau y Cía, pensadores de nuestra contemporaneidad cuyo eje de reflexión fue, al igual que en Gracián, la crisis del sentido y los fundamentos. De esta manera, el diálogo entre Gracián y Benjamin nos ha ofrecido la posibilidad de leer *El Criticón* a la luz de las categorías benjaminianas sobre el Barroco y, especialmente, a la luz de su teoría de la alegoría, encontrando en Gracián una ilustración bastante fiel de lo que podría considerarse como un espíritu alegórico radical y genuino. Si Benjamin observaba la traición de este espíritu en los alegoristas alemanes del *Trauerspiel*, quizás podría haber encontrado su cumplimiento más refinado en la pluma de Gracián, y una solución radicalmente inmanentista y sin cabriolas dialéctico-teológicas a la cuestión de la vida entendida a la luz de la muerte, de la *historia natural*. De modo que la puesta en común de ambos autores nos ha permitido avanzar en el conocimiento y profundización de la reflexión filosófica de cada uno.

Igualmente, con respecto a la cuestión de la violencia, leer a Gracián desde René Girard nos sitúa ante *El Criticón* como un texto que, por el modo en que presenta la violencia y su gestión, podría haber sido de gran importancia para los análisis del autor francés. Desde Girard podemos reconocer que ciertos textos nos muestran una violencia que lejos de ser mera ficción es violencia real y esencial en el propio decurso y desarrollo cultural, permitiéndonos así observar las consecuencias sociales y políticas que desde esta perspectiva se pueden sacar de un autor como Gracián. Así, en *El Criticón* podemos encontrar un espacio en el que poner en juego las tesis de Girard y calibrar hasta que punto, en efecto, su analítica de la violencia nos permite desentrañar un texto como el de Gracián, haciéndonos ver que el problema planteado por el autor aragonés, lejos de ser un problema superado, sigue siendo materia de reflexión y de cuestionamiento en nuestro propio presente.

Y esta cuestión acerca de la actualidad del pensamiento de Baltasar Gracián la hemos podido corroborar en el momento en que, atendiendo a las problemáticas que suscita su reflexión sobre el lenguaje y sus implicaciones en la construcción de las relaciones sociales, Gracián se ha mostrado como un posible interlocutor con nuestras presentes reflexiones en materia de filosofía política. Así, hemos señalado, hacia el final de la tesis, el hecho de que, precisamente, el problema que pone sobre la mesa Gracián es un problema que hoy también es el nuestro. Las discusiones acerca de la posibilidad de sentido y las consecuencias del reconocimiento de que quizás tenemos que repensar las relaciones sociales y políticas, así como las relaciones de poder, dentro de un espacio cuyo fundamento o sentido es extremadamente dinámico, es el núcleo del pensamiento de Ernesto Laclau. Laclau, desde una situación similar a la que Gracián perfila en *El Criticón* y, especialmente, en la *crisi* antes señalada en la que acontece el episodio del charlatán, se esfuerza por repensar lo político desde una remodelación de categorías claves como lo es la categoría de “ideología”. Tras reconocer que dicha categoría se encuentra realmente agotada por su extremadamente alta capacidad significativa, Laclau analiza las relaciones políticas y de hegemonía enfocándolas especialmente en el hecho de que si en cierto sentido todo se puede considerar ideológico y, por lo tanto, sin la posibilidad de apuntar a un afuera de lo ideológico que permita sentar las bases y los criterios de que es y que no es *verdad*, habrá que reconocer inevitablemente que la

creencia en un espacio tal es lo realmente ideológico y que, aun reconociendo esta cuestión, ser conscientes de que en cualquier caso no puede ser de otro modo que con una cierta confianza en lo ficticio, en la ilusión de *cierre*, como podemos siquiera vislumbrar la posibilidad de construcción de un espacio social. Como Gracián en el episodio citado, Laclau parte de la necesidad de una cierta *ilusión* que, si bien se reconoce como tal, es absolutamente imprescindible para cualquier pretensión de donación de sentido y, por tanto, para cualquier pretensión de configurar un lugar de relaciones políticas. La respuesta y el modo de afrontar este problema es realmente diferente en cada uno de estos autores, pero lo importante aquí, y lo que hace que el pensamiento de Gracián no pueda ser sepultado bajo el polvo del olvido académico, es el hecho de que el planteamiento del problema es el mismo y que, más allá de las soluciones propuestas, Gracián ya señaló a una cuestión, y de una manera especialmente clara, que hoy nos sigue exigiendo y obligando a la reflexión.

Gracián es un autor que ha tenido el coraje, y quizás la locura, de tomar el camino de regreso a la caverna y permitírnos con su reflexión iluminar espacios de la misma que sin ésta, si bien no estarían sumidos en la oscuridad, estoy muy seguro de que adolecerían de una parte importante de la luz y claridad que ha sido mérito del autor aragonés entregarnos. Sabemos que el precio a pagar por esta inmersión en la caverna, caverna de la que nace la historia misma de la filosofía, es especialmente alto, como ya señalaba Nietzsche cuando se trata de excavar en las profundidades. Un precio que, a veces, tiene que ver con el olvido, pues aquel que excava profundamente no siempre saca a la superficie lo que deseáramos. En cualquier caso, Gracián ha puesto un espejo frente a nosotros al que me parece que es obligatorio y necesario mirarse. Esta tesis ha pretendido ser una fugaz mirada hacia el mismo así como la humilde aportación a una historia del pensamiento en la que la figura de Baltasar Gracián no sea enterrada junto con sus *malas noticias*, sino que éstas sean repensadas siempre una vez más, así como él mismo nos invita a realizar y como, en definitiva, sucede dentro de esa caverna de cuyo *afuera* ni siquiera tenemos noticia.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS FUENTE

- **Gracián, B. (2013)** *El Criticón*. Madrid: Cátedra.
- (2011A) *Obras completas*. Edición de Santos Alonso. Madrid: Cátedra.
- (2011B) *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra.
- (2010A) *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Madrid: Cátedra.
- (2010B) *El político Don Fernando el católico*. Jaén: Almuzara.
- (1997) *El Discreto*. Madrid: Alianza.
- (1993) *Obras completas* (dos volúmenes). Madrid: Turner.
- (1969) *Agudeza y arte de Ingenio*. Madrid: Castalia.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE BALTASAR GRACIÁN

- **Avilés, Luís F. (1998)** *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*. Madrid: Fundamentos.
- **Ayala, J. M. (1988)** *Baltasar Gracián: vida, estilo y reflexión*. Barcelona: Cincel.
- **Aranguren, J. L. (1976)** *Estudios literarios*. Madrid: Gredos.
- **Blüher, K.A. (1983)** *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- **Cantarino Suñer, E. (2011)** Gracián y el *Oráculo manual*: de los medios del arte de la prudencia y de la ocasión. *Eikasia: revista de filosofía*, 37, pp. 151-167.
- (2007) Bibliografía de Benito Pelegrín sobre Baltasar Gracián. *Conceptos: revista de investigación graciana*, 4, pp. 105-109.
- (2006) Gracián y la política: modelo y teoría de la Razón de Estado. *Conceptos: revista de investigación graciana*, 3, pp. 101-115.

(2001) Baltasar Gracián en el IV Centenario de su nacimiento. *Revista de hispanismo filosófico*, 6, pp. 55-60.

(1996) *De la Razón de Estado a la Razón de Estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647)*, tesis doctoral editada por la Universitat de Valencia.

- **Cerezo Galán, P. (2015)** *El héroe de luto. Ensayos sobre el pensamiento de Baltasar Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

(2012) *Claves y figuras del pensamiento hispánico*. Madrid: Escolar y Mayo.

- **Checa Cremades, J. (1986)** *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Potomac: Scripta Humanistica.

- **Egido, A. (2014)** “La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián”. Discurso leído el 8 de junio de 2014 en su recepción en la Real Academia de la Lengua Española (vd. especialmente XII “El enigma de la inmortalidad”). Texto accesible en el enlace: http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Aurora_Egido.pdf

(2014) *Bodas de arte e ingenio*. Madrid: Acantilado.

(2000) *Las caras de la prudencia en Baltasar Gracián*. Madrid: Castalia.

(1996) *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*. Madrid: Alianza.

- **Fernández Ramos, J.C. (2017)** *Leviathan y la Cueva de la Nada. Hobbes y Gracián a la luz de sus metáforas*. Barcelona: Anthropos

(2010) “Hobbes y Gracián: el Estado de Naturaleza en el Leviatan y en *El Criticón*”, *Conceptos. Revista de investigación graciana*, 7 (2010), pp. 85-112.

- **García Peñuela, E. B. (2016)** *Pensamiento barroco español: filosofía y literatura en Baltasar Gracián*. Tesis doctoral presentada en la UCM en el año 2016, bajo la dirección de la doctora Ana M^a Leyra Soriano.

- **Gómez de Liaño, I. (2009)** *La variedad del mundo*. Madrid: Siruela.

(2002) “Gracián o la crítica de la razón simbólica” en *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. Madrid: Cuaderno gris.

- **Grande Yáñez, M. (2012)** *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del barroco español*. Madrid: Dykinson.

- **Hidalgo-Serna, E. (1993)** *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos.

- **Jankélévitch, V. (2012)** *La ironía*. Mexico: Me cayó el veinte.
- (2002) “Apariencia y manera” en VV.AA. Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico. Madrid: Cuaderno gris.
- (1983) *La paradoja moral*. Barcelona: Tusquets.
- **Jansen, H. (1952)** *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*. Gèneve-Paris: Droz-Minard.
- **Jordá, M. (2007)** *De la rebeldía al erotismo. Introducción a Baltasar Gracián*. Zaragoza: Mira editores.
- **Kassier, Theodore L. (1976)** *The truth disguised: allegorical structure and technique in Gracian's "Criticón"*. Londres: Tamesis Books Limited.
- **Lomba Falcon, P. (2015)** “Política y artificio. Sor Juana Inés de la Cruz y la alegoría barroca. Eikasía. Revista de Filosofía. Madrid. pp. 247-262.
- (2013) “Tan lejos, tan cerca. Baltasar Gracián o la ausencia de Dios en la Historia”. *Criticón*, 118, Madrid. pp. 151-162.
- (2010) “De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Criticón* de Gracián”. *Res publica*, 24, Madrid. pp. 137-168.
- **Maravall, J.A. (1984)** *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera - El siglo del barroco*. Madrid: Ediciones cultura hispánica.
- **Martínez Neira, T.Z. (2016)** “La alegoría absoluta en *El Criticón*: un diálogo con Benjamin” en *Ingenium*. 10, 2016: 109-127.
- **Mora, J.L. (2010)** El humanismo de Gracián. *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 7, pp. 51-68.
- **Moraleja Juárez, A. (2005)** *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético*. Madrid: UAM ediciones.
- **Muñoz-Millanes, J. (1999)** La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_08.htm
- **Pelegrín, B. (1985)** *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*. Arles: Actes sud.
- (1984) *Le fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: Objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste"*. Aix-en-Provence Cedex: U.P.

- **Peres Díaz, D. (2015)** “Reflexiones sobre el pensamiento español. A propósito del Barroco y de Baltasar Gracián. Eikasía. Revista de filosofía. Madrid. pp. 315-329.
- **Sanchez Madrid, N. (2016)** *A civilização como destino: Kant e as formas da reflexao*. Florianópolis: Nefiponline.
http://www.nefipo.ufsc.br/files/2012/11/a_civilizacao_como_destino_v5.pdf
- **(2013)** “El *Criticón* de Baltasar Gracián como ontología alegórica”. *Ingenium*, 7, Madrid. pp. 171-192.
- **Vaquero, S. (2009)** *Baltasar Gracián, la civilté ou l’art de vivre en société*. París: puf.
- **Villacañas, J.L. (2011)** “El esquema clásico en Gracián. Continuidad y variación”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, año V, nº 37. pp. 211-241.
- **VV.AA. (2005)** *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.). Madrid: Cátedra.
- **VV.AA. (2004)** *Gracián: Barroco y Modernidad*. Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas.
- **VV.AA. (2003)** *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*. Granada: Universidad de Granada.
- **VV.AA. (2002 A)** *Gracián hoy. La intemporalidad de un clásico*. Madrid: Cuaderno Gris
- **VV.AA. (2002 B)** *Baltasar Gracián: ética, política y filosofía*. Oviedo: Pentalfa.
- **VV.AA. (2001)** *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- **VV.AA. (1993)** *Baltasar Gracián: el discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos.
- **(2013)** *Conceptos. Revista de investigación graciana*. Nº 10. Edita el Dpto. De Filología Española e Latina, Universidade da Coruña.
- **(2012)** *Conceptos. Revista de investigación graciana*. Nº 9. Edita el Dpto. De Filología Española e Latina, Universidade da Coruña.
- **(2011)** *Conceptos. Revista de investigación graciana*. Nº 8. Edita el Dpto. De Filología Española e Latina, Universidade da Coruña.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **Adorno, Th. W. (2010)** “La actualidad de la filosofía” y “La idea de historia natural” en *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal.
- **Agamben, G. (2006)** *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Madrid: Pre-Textos.
- **Albaladejo, T. (2004)** Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora, alegoría como mecanismos de traslación. *Edad de oro*, Vol. 23, pp. 33-39.
- **(1996)** La retórica en el “Examen de ingenios para las ciencias” de Huarte de San Juan: elocuencia, verdad y el perfecto orador. *Castilla: estudios de literatura*, 21, pp. 7-18.
- **Alciato (1993)** *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid: Akal.
- **Álvarez-Uria, F. (2014)** *El reconocimiento de la humanidad*. Madrid: Morata.
- **Anónimo (1997)** *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas a cargo de Salvador Nuñez. Madrid: Gredos.
- **Aristóteles (2004)** *Problemas*. Madrid: Cátedra.
- **(1988)**. *Tratados de lógica (órganon) II. Sobre la interpretación. Analíticos primeros. Analíticos segundos*. Madrid: Gredos.
- **(1982)** *Tratados de lógica (órganon). Categorías. Tópicos. Sobre las refutaciones sofísticas*. Madrid: Gredos.
- **Austin, J.L. (1990)** *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós
- **Bajtín, M. M. (X)** *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- **Bartra, R. (2001)** *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- **(1998)** *El siglo de oro de la melancolía*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- **Barthes, R. (1997)** *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.

- (1993) *La aventura semiológica*. Madrid: Paidós
- **Baudrillard, J (1978)** *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
 - **Benjamin, W. (2006)**. *Obras*. Madrid: Abada. (En curso)
 - (2014) *Baudelaire*. Madrid: Abada.
 - (2013) *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
 - **Blumenberg, H. (2000)** *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.
 - **Buci-Glucksmann, C. (2002)** *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. París: Galilée.
 - **Buck-Morss, S. (2011)** *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
 - **Buffière, F. (1973)** *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Lettres.
 - **Burton, R. (2015)** *Anatomía de la melancolía (Selección)*. Madrid: Alianza.
 - **Cacciari, M. (1989)** *Drama y duelo*. Madrid: Tecnos.
 - **Calabrese, O (2012)** *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
 - **Campanella (1991)** *La política*. Madrid: Alianza.
 - **Canetti, E. (2016)** *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
 - **Castiglione, B. (2008)** *El Cortesano*. Madrid: Alianza.
 - **Cicerón (2002)** *Sobre el orador (De oratore)*. Introducción, traducción y notas a cargo de J. J. Iso. Madrid: Gredos.
 - (2001) *El orador*. Introducción, traducción y notas a cargo de E. Sánchez Solar. Madrid: Alianza.
 - **Colina, F. (2011)** *Melancolía y paranoia*. Madrid: Síntesis.
 - **Debord, G. (2012)** *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
 - **Deleuze, G. (2014)** *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
 - **Demetrio (1996)** *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas a cargo de J. García López. Madrid: Gredos.
 - **Derrida, J. (1997)** *La disseminación*. Madrid: Fundamentos.

- **Detienne, M. (1981)** *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus.
- **Diderot, D. (2008)** *El sobrino de Rameau*. Barcelona: Verticales de bolsillo.
- **D'Ors, E. (2013)** *Lo barroco*. Madrid: Tecnos/Alianza
- **Ducrot, O. (1986)** *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- **Echeverría, B. (2000)** *La Modernidad de lo Barroco*. Mexico: Era.
- **Elias, N. (1982)** *La sociedad cortesana*. México: FCE.
- **Elliot, J.H. (2014)** *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: Austral.
- **Erasmus (2012)** *Educación del príncipe cristiano*. Madrid: Tecnos.
- **Foucault, M. (2006)** *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- **Fletcher, A. (2002)** *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal.
- **Fray Antonio de Guevara (1915)** *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*. Madrid: La letura.
- **Freud, S. (1997)** *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- **García Gual, C. (1992)** *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza. p. 249
- **Girard, R. (2016A)** *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- **(2016B)** *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- **(1986)** *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- **Gregorio de Nisa (1993)** *Vida de Moisés*. Edición de T. Martín Lunas. Salamanca: Sígueme.
- **Hegel, G. W. F. (2007)** *Fenomenología del espíritu*. Mexico D. F.: FCE.
- **Hight, G. (1996)** *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: FCE.
- **Hobbes, T. (2013)** *Behemoth*. Madrid: Tecnos.
- **(2006)** *Leviathan*. Madrid: Alianza.
- **Honig, E. (1982)** *Dark conceit. The making of allegory*. Hanover: Press of New England.
- **Huarte de San Juan (1989)** *Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra.
- **Kamen, H. (1995)** *Una sociedad conflictiva. España, 1469-1714*. Madrid: Alianza.
- **Kant (2012)** *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.

- **Laclau, E (2014)** *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Argentina: FCE.
- **Lesky, A. (1989)** *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- **Löwy, M. (2003)** *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Argentina: FCE.
- **Lucas, A. (1992)** *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid: Uned.
- **(1994)** *Tiempo y memoria*. Madrid: Fundación de investigaciones marxistas.
- **Lutero, M. (2013)** *Escritos políticos*. Madrid: Tecnos.
- **MacQueen, J. (1970)** *Allegory*. Norfolk: The Critical Idiom.
- **Maquiavelo, N. (2012)** *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Madrid: Alianza.
- **(2009)** *Historia de Florencia*. Madrid: Tecnos.
- **(2008)** *El príncipe*. Madrid: Alianza.
- **Maravall J.M. (2012)** *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- **Marco Aurelio (2005)** *Meditaciones*. Madrid: Alianza.
- **Martínez, F.J. (2014)** *Próspero en el laberinto. Las dos caras del Barroco*. Madrid: Dykinson.
- **Martínez Marzoa, F. (2012)** *La soledad y el círculo*. Madrid: Abada.
- **(2006)** *El decir griego*. Madrid: La balsa de la medusa.
- **(2005)** *El saber de la comedia*. Madrid: La balsa de la medusa.
- **(1996)** *Ser y diálogo. Leer a Platón*. Madrid: Istmo.
- **(1990)** *De Grecia y la Filosofía*. Murcia: Universidad, Secretariado de publicaciones.
- **Maura, E. (2013)** *Las teorías críticas de Walter Benjamin*. Barcelona: Bellaterra.
- **Montaigne (2016)** *Ensayos*. Madrid: Cátedra.
- **Moreau, P-F. (2012)** *Hobbes. Filosofía, ciencia, religión*. Madrid: Escolar y Mayo.
- **Moro, T. (2008)** *Utopía*. Madrid: Tecnos.
- **Parker, G. (2013)** *El siglo maldito. Climas, guerras y catástrofes en el siglo XVII*. Madrid: Planeta.
- **Pasolini, P.P. (2005)** *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas.
- **Pérez Herranz, F. M. (2016)** *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*. Madrid: Verbum.

- **Platón (2014)** *República. Parménides. Teeteto*. Edición de la República a cargo de Conrado Eggers Lan. Madrid: RBA.
- **Porfirio (1989)** *El antro de las ninfas*. Introducción y notas a cargo de A. Ramos Jurado. Madrid: Gredos.
- **Postone, M. (2006)** *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons.
- **Prudencio (1997)** *Obras. Volumen I*. Introducción, traducción y notas a cargo de L. Rivero García. Madrid: Gredos.
- **Rendueles, C. (2013)** *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitan Swing.
- **Ricoeur, P. (2001)** *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- **Ripa, C (2007)** *Iconología*. Akal: Madrid.
- **Rivera de Rosales, J. (1998)** *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*. Hildesheim: OLMS.
- **Rodríguez de la Flor, F. (2007)** *Era melancólica*. Islas Baleares: Jose J. de Olañeta.
- **(1999)** *La península metafísica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- **Rosset, C. (1973)** *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets.
- **Rousset, J. (1972)** *Circe y el pavo real*. Barcelona: Seix Barral.
- **Saavedra-Fajardo (1999)** *Empresas políticas* (Edición de Sagrario López). Madrid: Cátedra.
- **San Agustín (1988)** *Obras de san Agustín*. Vols. 16 y 17. Madrid: La Editorial Católica.
- **(1975)** *Obras de San Agustín*. IV. Madrid: La Editorial Católica.
- **(1957)** *Obras de san Agustín*. Vol. 15. Madrid: BAC.
- **San Pablo (1999)** *Lettere*. A cura di C. Carena. Turín: Einaudi.
- **Saraiva, A.J. (1980)** *O discurso engenhoso*. Sao Paulo: Editora perspectiva.
- **Sarduy, S. (1987)** *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.
- **Scholem, G. (2014)** *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Barcelona: DEBOLSILLO.
- **Searle, J (1994)** *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Catedra.

- **Simmel, G. (1998)** *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península.
- **Snyder, J.R. (2014)** *La estética de lo Barroco*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- **Sofistas (1996)** *Testimonios y fragmentos*. Edición de Antonio Melero Bellido.
- **Soldevilla, C. (2013)** *Ser barroco*. Madrid: Biblioteca nueva.
- **Starobinsky, J. (2016)** *La tinta de la melancolía*. Mexico: FCE.
- **Tate, J. (1934)** "On the history of allegorism", *Classical Quartely*, nº 28, pp.105-114.
- **Tomás y Valiente, F. (2015)** *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI.
- **van Dülmen, R. (2016)** *El descubrimiento del individuo. 1500-1800*. Madrid: Alianza.
- **Varo Zafra, J. (2007)** *Alegoría y Metafísica*. Granada: EUG.
- **Vico, G. (2006)** *Ciencia Nueva*. Madrid: Tecnos.
- **Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2011)** *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.
- **Warnier, J-P. (2002)** *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- **Wolfflin, H. (1986)** *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.
- **Zarka, YC. (1997)** *Hobbes y el pensamiento político moderno*. Barcelona: Herder.
- **VV.AA. (2014)** *Conceptos de Walter Benjamin*. (Opitz, M. y Wizisla, E. eds). Buenos Aires: Las cuarenta.
- **VV.AA. (2012)** *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)* / coord. por José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, Esther Jiménez Pablo, Vol. 1, (Tomo 1). Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- **VV.AA. (2002)** *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*. Madrid: Uned.
- **VV.AA. (1999)** *El mundo de los validos*. Elliot, J. y Brockliss, L. (eds.). Madrid: Taurus.
- **VV.AA. (1992)** *Para Walter Benjamin: documentos, ensayos y un proyecto*. Bonn: Inter Nationes.
- **VV.AA. (1986)** *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris: Cerf.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- **Adorno, T. (1998)** *Correspondencia (1928-1940). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Madrid: Trotta.
- **Albiac, G. (2011)** *Sumisiones voluntarias. La invención del sujeto político de Maquiavelo a Spinoza*. Madrid: Tecnos.
- **Anceschi, L (1991)** *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos.
- **Aparicio, J. (1999)** *El teatro barroco*. Madrid: Montesinos
- **Arribas, S. (2011)** La representación del sujeto barroco como campo de fuerzas en Walter Benjamin. Eikasía. Revista de Filosofía, año VI, 37. pp. 199-207. <http://www.revistadefilosofia.org/37-11.pdf>
- **Bajtin, M. (2005)** *Estética de la creación verbal*. Argentina: Siglo XXI.
- **Buci-Glucksmann, C. (1994)** *Baroque Reason. The aesthetics of Modernity*. London: Sage.
- **Buck-Morss, S. (2005)** *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora.
- **(2001)** *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Akal.
- **Cuesta, M. (2009)** 'El origen del drama barroco alemán' de Walter Benjamin; Consideraciones epistemo-críticas. Revista Observaciones Filosóficas - Nº 8. <http://www.observacionesfilosoficas.net/elorigendeldramabarroc.htm>
- **de Man, P. (1998)** *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- **(1990 A)** *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- **(1990 B)** *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- **Duque, F. (2001)** *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- **(1998)** *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*. Madrid: Akal.

- **Eagleton, T. (2012)** *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.
- **Focillon, H. (2010)** *La vida de las formas. Elogio de la mano*. Mexico: UNAM.
- **Fuertes, J. L. (2012)** *El discurso de los saberes en la europa del Renacimiento y del Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- **Garcia Hinojosa, P. (2013)** *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en el siglo XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- **Guicciardini, F. (1988)** *Recuerdos*. Madrid: Centro de estudios constitucionales.
- **Gurméndez, C. (1994)** *La melancolía*. Madrid: Austral.
- **Grande Yáñez, M. (2012)** *De Cervantes a Calderón. Claves filosóficas del barroco español*. Madrid: Dykinson.
- **Hernández, I. (2002)** *Literatura alemana del Barroco*. Madrid: Síntesis.
- **Hobbes, T. (2015)** *Sobre la libertad y la necesidad* (edición a cargo de Pablo López Álvarez). Madrid: Escolar y Mayo.
- **(2005)** *Elementos de derecho Natural y Político*. Madrid: Alianza.
- **(2000)** *De cive*. Madrid: Alianza.
- **Leibniz (1982)** *Discurso de metafísica*. Madrid: Alianza.
- **Lukács, G. (2010)** *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Godot.
- **Maravall, J.A. (1972)** *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y ediciones, S.A.
- **Martínez Marzoa, F. (2013)** *Historia de la filosofía* (v. I y II). Madrid: Istmo.
- **Mayoral, J. A. (2005)** *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- **Menninghaus, W. (2013)** *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos.
- **Munk, T. (1990)** *La Europa del siglo XVII. 1598-1700*. Madrid: Akal.

- **Oliván, L. (2004)** La alegoría en El origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal de Baudelaire. A parte rei: revista de filosofía. Nº 36. 2004.
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/page9.html#treintayseis>
- **Pérez de Tudela, J. (2001)** *Historia de la Filosofía Moderna. De Cusa a Rousseau*. Madrid: Akal.
- **Redondo Goicoechea, A. (1995)** *Manual de análisis de literatura narrativa*. Madrid: Siglo XXI.
- **Ribeiro dos Santos, L. (2013)** *Retórica da evidência ou Descartes segundo a ordem das imagens*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- **Rivera, A. (1999)** *La política del cielo. Clericalismo jesuita y estado moderno*. Hildesheim: OLMS.
- **Rodríguez de la Flor, F. (2005)** *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons.
- **Sorel, G. (2011)** *Reflexiones sobre la violencia*. Granada: Comares.
- **Tatarkiewicz, W. (2004)** *III. La estética moderna. 1400-1700*. Madrid: Akal.
- **Turró, S. ()**
- **Valverde, J.M. (1981)** *El Barroco. Una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos.
- **Villegas, A. (2014)** *La propiedad de las palabras. Ensayos de retórica, filosofía y política*. Mexico: Juan Pablos editor. UAEM.
- **Volpi, F. (2012)** *El nihilismo*. Madrid: Siruela.
- **Vossler, K. (2000)** *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- **(2000)** *La soledad en la poesía española*. Madrid: Visor.
- **Whitman, J. (1987)** *Allegory. The dynamics of an ancient and medieval technique*. Massachusetts: Harvard University Press.
- **VV.AA. (2014)** *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- **VV.AA. (2012)** *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Abada.
- **VV.AA. (2006)** *La economía en la España moderna*. Madrid: Istmo.

- **VV. AA. (2005)** *Allégorie des poètes. Allégorie de philosophes. Études sur la poétique et l'herméneutique de l'allégorie de l'Antiquité à la Réforme*. Paris: Vrin.

- **VV.AA. (2003)** *Historia de la vida privada. Volumen 3: Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus.